3 1761 06184559 0

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/raffaeldesmeiste0000rose

286 78 1

RAFFAEL

DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ERSTER BAND

*

59.5B
UNIVERSITY OF TORONTO
DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY
Fine Art Library
Withdrawn
University of Toronto

RAFFAEL

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 274 ABBILDUNGEN
MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG
VON ADOLF ROSENBERG (†)

217923
31-10-27

FÜNFTE, VERBESSERTE AUFLAGE
HERAUSGEGEBEN VON GEORG GRONAU

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG
1923

WD
623
K2 B
523

LIBRARY
MAY 24 1962
UNIVERSITY OF TORONTO
795287

DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Printed in Germany

* Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,33

Selbstbildnis Raffaels

Um 1506

Portrait of the painter himself

Portrait du peintre lui-même

INHALTS-ÜBERSICHT

Raffael, sein Leben und seine Kunst XIII
Raffaels Gemälde 1
Anhang 205
Erläuterungen 217
Chronologisches Verzeichnis der Werke 253
Aufbewahrungsorte und Besitzer der Werke 259
Systematisches Verzeichnis der Werke 263

VORWORT ZUR VIERTEN AUFLAGE

Bei der Neubearbeitung des vorliegenden Bandes wurde eine Bereicherung des illustrativen Teiles nach den für die späteren Bände der „Klassiker der Kunst" befolgten Grundsätzen angestrebt; die halbseitigen Illustrationen wurden meist durch ganzseitige ersetzt, namentlich aber auf Detailaufnahmen der Fresken Raffaels Wert gelegt, aus denen sich allein eine richtige Vorstellung ihrer künstlerischen Größe gewinnen läßt. So erscheint dieser Band in seinem illustrativen Teil wesentlich vermehrt. Die chronologische Anordnung gestaltete der Herausgeber auf Grund teils der von maßgebenden Kennern niedergelegten Urteile, teils der eigenen Ansicht um, ohne daß sich in allen Fällen eine völlig befriedigende Lösung finden ließ. Die Rechtfertigung dieser Anordnung ist in den Erläuterungen niedergelegt, die von dem Herausgeber mit tunlichster Benutzung auch der jüngsten Forschung für diese Auflage neu abgefaßt worden sind. Dagegen wurde die Einleitung von Adolf Rosenberg, von unbedeutenden Änderungen abgesehen, beibehalten.

Der Verfasser ist den Herren Dr. W. Bombe, Herbert Cook und Cav. Magherini-Graziani, namentlich aber Herrn Dr. Fischel, mit dem einige wesentliche Punkte besprochen werden konnten, für gütige Beihilfe zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

San Domenico di Fiesole, Juni 1908.

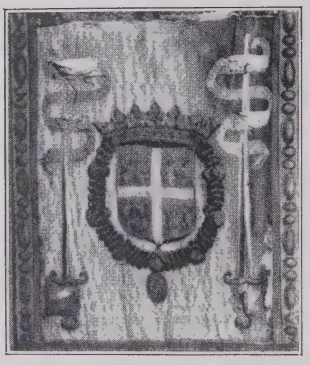
Georg Gronau.

VORWORT ZUR FÜNFTEN AUFLAGE

Nachdem 1921 die vierte Auflage in einem unveränderten Neudruck erschienen war, glaubte ich die Ergebnisse der neueren Forschung doch nicht länger unberücksichtigt lassen zu können. Unentbehrlich erschienen namentlich die von O. Fischel wieder aufgefundenen Fragmente von Raffaels gesichertem Jugendwerk, dem Altarbild mit der Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino. Von bisher fehlenden Stücken wurden die Ölbergszene aus der Predelle der Madonna der Nonnen von S. Antonio, die Tapferkeit aus dem Cambio, sowie ein verschollenes Jugendwerk neu aufgenommen. Mehrere Bilder mußten aus dem Anhang entfernt und in die Reihe der sicheren Werke eingereiht (Frauenbildnis der Uffizien, Kardinal Farnese in Neapel), anderes umgeordnet werden. Dagegen sind solche Bilder, als deren Urheber andere Meister feststehen, im Anhang fortgelassen worden. Mit Bedauern empfinde ich, daß mir die Literatur des Auslandes, namentlich die Zeitschriften, nur zu einem geringen Teil zugänglich gewesen sind; daher vielleicht Irrtümer stehen geblieben sind, die ich sonst vermieden haben würde.

Cassel, Januar 1922.

Georg Gronau.



Ansicht von Urbino

RAFFAEL

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

In einem kleinen, weitab von den großen Verkehrsadern gelegenen Bergstädtchen Mittelitaliens ging der Stern auf, der in kurzem Wandel bald den Mittelpunkt der damaligen italienischen Kultur erhellen sollte und seitdem seine Strahlen durch die Jahrhunderte ergossen hat, ohne daß sein Glanz an leuchtender und wärmender Kraft verloren hat. Aber wie klein auch Urbino, der Geburtsort Raffaels, war — es war doch eine fürstliche Residenzstadt, deren Herrscher, die Herzöge aus dem Hause Montefeltro, von dem Reichtum, den sie als Söldnerführer durch ihre Kriegszüge erwarben, vieles ihren Untertanen zugute kommen ließen und das von ihnen beherrschte Gemeinwesen zu Wohlstand und Blüte zu bringen wußten. Der bedeutendste dieser Führer, Federigo II. (1444—1482), war sogar ein eifriger Förderer der Kunst, freilich zumeist in Verbindung mit seinen militärischen Neigungen, die sein ganzes Wesen ausfüllten. Der glanzvolle, von den Zeitgenossen hochgepriesene Herrschersitz, den er sich in Urbino erbauen ließ, war Palast und Festung zugleich. Italienische Architekten und Bildhauer fanden lange Beschäftigung an der Errichtung und Ausschmückung des weitläufigen Baues. Von den italienischen Malern wollte aber der Herzog nichts wissen, weil er eine Vorliebe für die flandrische, den Italienern damals noch nicht vertraute Ölmalerei gefaßt hatte und darum niederländische Künstler kommen ließ, die ihm Altarbilder und Porträts malten und gewebte Teppiche lieferten, mit denen er die Wände seiner Säle und Zimmer bekleidete. Giovanni Santi, der Vater Raffaels, der auch Maler war, hatte also bei dieser Bevorzugung ausländischer Maler keineswegs Ursache, seinem Fürsten eine persönliche Dankbarkeit entgegenzubringen. Trotzdem erfüllten die Taten des tapferen und siegreichen Kriegsmannes den sangeskundigen Maler mit solcher Begeisterung, daß er sie in einer Reimchronik feierte, in der er auch der hervorragenden Künstler seiner Zeit gedenkt.

Noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts hatte sich Raffaels Urgroßvater, der bis dahin in dem kleinen Flecken Colbordolo zwischen Urbino und dem Meere ansässig gewesen war, in Urbino niedergelassen, und bald war die Familie durch Handelsgeschäfte zu solchem Wohlstand gediehen, daß Raffaels Großvater 1464 ein Haus in der vom Markte ausgehenden Contrada del Monte kaufen konnte, das 1482 in den Besitz seines ältesten Sohnes, Giovanni Santi, überging, der schon längere Zeit mit Magia Ciarla, der Tochter eines urbinatischen Händlers, verheiratet war. Im ersten Stock dieses Hauses befand sich ein Kramladen, den auch Giovanni Santi weiterbetrieb, obwohl er daneben noch das Goldschmiedehandwerk übte und als Maler tätig war. In diesem Hause wurde Raffael im Frühjahr 1483 geboren. Es ist streitig, ob der 28. März oder der 6. April sein Geburtstag gewesen ist. Wenn man Vasari, dem ersten Geschichtsschreiber der italienischen Malerei, Glauben schenkt, der berichtet, daß Raffael am Karfreitag geboren und an demselben Tage, das heißt also wieder an einem Karfreitag, gestorben ist, müßte es nach dem Julianischen Kalender der 28. März gewesen sein. Will man aber mehr der Grabschrift vertrauen, in der nur gesagt ist, daß er am 6. April gestorben ist, an demselben Tage, an dem er geboren wurde, ohne daß des Karfreitags gedacht wird, so wird man sich für den 6. April entscheiden müssen, der die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Von seiner Mutter kann Raffael kaum nachhaltige Einflüsse empfangen haben, da sie starb, als er im neunten Lebensjahre stand. Enger wurde das Verhältnis zu seinem Vater, der ihn nach damaliger Sitte schon mit acht Jahren in die Lehre nahm, damit er zuerst die Anfangsgründe seiner Kunst, Farbenreiben, Pinselwaschen usw., erlernte. Trotzdem scheint Raffael kein frühreifes Genie oder gar ein Wunderkind im modernen Sinne gewesen zu sein. Das Impulsive, die Kraft, aus eigener Eingebung aus sich heraus zu schaffen, gehörte nicht zu den Gaben, die die Natur diesem sonst so begnadeten Geiste mitgegeben, wohl aber eine mit großer Zähigkeit gepaarte Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit, die aus allem, was er in der Natur oder in der Kunst um sich herum oder in der Kunst des Altertums sah, das Beste herauszuziehen und mit seinem eigenen Wesen so zu verschmelzen wußte, daß doch etwas ganz Neues und Eigenartiges herauskam, das sich mit nichts anderem vergleichen und nur mit dem Begriff „Raffaelisch“ bezeichnen läßt.

Auch Raffaels Vater starb früh, wenige Monate, nachdem sein Sohn in das zwölfte Lebensjahr eingetreten. Gleichwohl wirkte das, was Raffael bei seinem Vater gesehen und von ihm gelernt hatte, so eindrucksvoll in ihm nach, daß man noch jahrelang in den Werken des jungen Künstlers die Erinnerung an die Altarbilder des Vaters, ihren feierlichen Aufbau und ihre etwas gezierte Anmut, lebendig sah. Giovanni Santi war bis an sein Lebensende in den Grenzen der auf stille Andacht und fromme Innerlichkeit gerichteten umbrischen Schule geblieben, und auch bei seinem Sohne währte es noch geraume Zeit, bis er sich von dieser Befangenheit befreite und zu lebendiger Schönheit gelangte. Aber auch aus dieser ersten Zeit blieb ihm das beste Teil dieser bescheidenen Kunst, die lautere, innige Frömmigkeit, bis in den Anfang seines viel umspannenden Schaffens in Rom erhalten.

Verschiedene Umstände sprechen dafür, daß sich Raffael auch nach dem Tode seines Vaters noch einige Jahre, wahrscheinlich bis 1499, in Urbino aufgehalten habe. Im Jahre 1495 ließ sich dort Timoteo della Vite (1469—1523) nieder, der bis dahin ein Schüler des Francesco Francia in Bologna gewesen war. An diesen älteren und erfahrenen Künstler scheint sich Raffael angeschlossen zu haben, wovon einige seiner frühesten Bilder zu zeugen scheinen, der kleine heilige Michael im Louvre, den Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino, den Nachfolger Federigos, auf einem von

diesem hergegebenen Dambrett gemalt haben soll (S. 7 r.), die drei Grazien im Schlosse zu Chantilly (S. 6 u.) und der Traum des Ritters in der Nationalgalerie in London (S. 6 o.) In diesen sichtlich noch mit scheuer, zagender Hand ausgeführten Bildern, die in Zeichnung, Modellierung und Perspektive noch manche jugendliche Mängel zeigen — man beachte nur das rechte Bein der Grazie zur Linken —, wollen einige Forscher gewisse Züge erkennen, die auf die Eigenart des Timoteo della Vite hinweisen. Dann wären uns in diesen Bildern Raffaels die frühesten Werke seiner Hand erhalten, die also in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein müßten.

Sicher beglaubigt als Lehrer Raffaels ist dagegen Pietro Vanucci, der unter seinem Beinamen Perugino berühmt geworden ist. Da Perugino, der von 1493 bis 1499 mit kurzen Unterbrechungen in Florenz ansässig gewesen, in dem letztgenannten Jahre nach Perugia berufen worden war, um dort das Cambio, die Gerichtshalle der Wechsler, mit Fresken zu schmücken, ist es wahrscheinlich, daß Raffael im Jahre 1499 in die Werkstatt des Meisters, des damals allgemein anerkannten und verehrten Hauptes der umbrischen Schule, getreten ist. Anfangs als Lehrling, bald aber als werktätiger Gehilfe, da Pietro Perugino schnell aus der Anstelligkeit des Jünglings Nutzen zog. Wenn auch nicht mehr im einzelnen nachgewiesen werden kann, an welchen Schöpfungen Peruginos Raffael mitgearbeitet hat — ein bescheidener Anteil an dem Freskenschmuck im Cambio scheint gesichert (S. 2) —, so ist doch die Mitwirkung des Schülers und Gehilfen jedenfalls sehr belangreich gewesen. Denn wir werden mit Staunen gewahr, wie der alternde, um diese Zeit bereits in der Mitte der Fünfziger stehende Meister sich von der neben ihm aufblühenden Jugend zu neuen Anstrengungen fortreißen läßt, und wie der aufstrebende Gehilfe sich die Werke des Meisters aneignet, sie umbildet und mit seinem Wesen und dadurch mit neuem Leben erfüllt.

Ein glücklicher Archivfund hat jetzt ein sicheres Jugendwerk aus Raffaels Anfängen in dem großen Gemälde nachgewiesen, das einst den Altar des heiligen Nikolaus von Tolentino in der Kirche Sant' Agostino in Città di Castello schmückte. Im September 1501 war die Arbeit abgeschlossen, an der neben dem jungen Urbinaten ein vertrauter Schüler des Giovanni Santi, Evangelista di Pian di Meleto, mitgearbeitet hat. Das große Altarbild selbst ist nicht erhalten, aber außer den Entwürfen Raffaels, die von der Gesamtanordnung eine so deutliche Vorstellung geben, daß eine zuverlässige Rekonstruktion des Werkes möglich war (S. 3), sind drei Originalfragmente durch deutschen Forschereifer wieder aufgefunden worden (S. 4 u. 5) und geben zu erkennen, daß der junge Meister damals im Banne der Kunst Peruginos stand.

Dessen Weise war der herrschende Oberton, mit ihr aber verschmolz Raffael zum Teil noch die Typen, die er von seinem Vater übernommen hatte. Meister und Gehilfen, die in gemeinsamer Werkstatt miteinander arbeiteten, betrachteten sich als so völlig eins, daß die Gehilfen Zeichnungen ihrer Meister für die Komposition ihrer eigenen Gemälde benutzten. In dieser glücklichen Zeit eines durchaus naiven Kunstschaffens war der Begriff von geistigem Eigentum und seiner Folgerung, dem geistigen Diebstahl, noch nicht vorhanden oder doch noch nicht mit juristischer Schärfe ausgebildet. Künstlerneid erhob wohl nicht selten den Vorwurf des Plagiats; aber daß Schüler und Gehilfen in den Studienschatz ihrer Meister hineingriffen, galt als das unbestrittene Vorrecht ihrer Stellung. So gehen einige der Madonnen, die Raffael während der Lehr- und Gehilfenzeit bei Perugino geschaffen, auf Zeichnungen von dessen Hand zurück, und das Hauptwerk Raffaels, das am Ende dieser Periode seines Lebens steht, das Sposalizio in Mailand, schließt sich eng an ein Gemälde Peruginos von gleichem Inhalt an. Drei Madonnen im Berliner Museum (S. 9, 10 u. 11), die

Halbfigur Christi in der Galerie zu Brescia (S. 13 l.) und der heilige Sebastian in der Galerie zu Bergamo (S. 13 r.), die Madonna Conestabile della Staffa in Petersburg, ein Kleinod Raffaelischer Malerei in seinem Jugendstil (S. 8), das Kreuzigungsbild der Sammlung Mond in London (S. 14), vor allem aber die Krönung der Maria in der vatikanischen Galerie (S. 17 u. 18), sind alle in der Werkstatt Peruginos entstanden oder doch begonnen worden. In letzterem Bilde hat Raffael den ersten Anlauf zu einer figurenreichen, innerlich und äußerlich bewegten Komposition gewonnen, freilich noch innerhalb des Schemas und der Typen Peruginos. Aber mit welchem Feuer, mit welcher tiefen Innerlichkeit! „Wie ganz anders," sagt Burckhardt, „wie viel himmlisch reiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat!"

Noch viel entschiedener zeigt sich die Überlegenheit Raffaels über seinen Meister, man möchte fast sagen seine höhere künstlerische Weisheit in dem schon erwähnten „Sposalizio", wie man in Italien kurzweg die Darstellung der Vermählung der Maria mit Joseph nennt. Raffaels Bild (S. 19) ist, wie die Inschrift sagt, erst im Jahre 1504 vollendet worden, nachdem er bereits die Werkstatt Peruginos verlassen hatte. Dort hatte er aber das jetzt im Museum zu Caen in Frankreich befindliche Bild des Meisters gesehen, das ihm die Anregung zu dem seinigen gegeben. Wenn man in Betracht zieht, daß Raffael die Grundlage seiner Komposition, gewissermaßen den Rohstoff, von seinem Vater geliefert erhielt, so wird man geneigt sein, sein eigenes Verdienst nicht allzu hoch anzuschlagen. Geht man aber in die Einzelheiten ein und wird man gewahr, daß Raffael überall, wo er etwas änderte, auch etwas Besseres und Edleres gemacht hat, so staunt man über diese geistige Reife, über diesen geläuterten Geschmack, der mit der Sicherheit des angeborenen künstlerischen Takts über die Routine des vielbeschäftigten, rasch und flüchtig schaffenden Meisters triumphiert hat. Während bei Perugino die Figuren gleichgültig nebeneinander stehen, lebt bei Raffael jede ihr eigenes Leben, und doch sind sie alle durch einen gemeinsamen Gedanken geistig miteinander verbunden. Sogar die Hände scheinen mitzusprechen und ihrerseits Leben in die Komposition zu bringen, während Perugino dieses wichtige Hilfsmittel der Charakteristik noch nicht in den Bereich seines künstlerischen Betriebs gezogen hatte.

Diese geistige Überlegenheit Raffaels über seinen Meister muß seinen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein. Sonst wäre es kaum zu erklären, daß ein Jüngling von achtzehn bis zwanzig Jahren so umfangreiche Aufträge erhalten konnte, wie sie Raffael in den Jahren 1500 bis 1504 zuteil wurden. Für Città di Castello hat er in dieser Zeit drei Altarbilder gemalt: 1500 bis 1501 die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino, die zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts zugrunde gegangen ist, für die Kirche San Agostino (S. 3—5), 1502 bis 1503 die Kreuzigung (S. 14—16) für San Domenico und 1504 das Sposalizio für San Francesco. Die jetzt im Vatikan befindliche Krönung der Maria, auf deren Predella die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel vorgeführt werden (S. 17 u. 18), hat er für die Franziskanerkirche in Perugia gemalt, und andere Aufträge nahm er mit, als er sich entschloß, im Herbst des Jahres 1504 nach Florenz zu gehen und in das dortige Kunstleben unterzutauchen, auf das er schon lange aus der Ferne mit bewundernden Augen geblickt hatte.

Um die Mitte des Jahres 1502 hatte sich Perugino wieder nach Florenz zurückbegeben. Raffael begleitete seinen Meister aber für jetzt nicht, sondern er hielt sich noch fast zwei Jahre in Perugia auf, vermutlich um die obengenannten Aufträge auszuführen. Daß er sie übrigens nicht allein seinem Talent, sondern auch seinem

liebenswürdigen und bescheidenen Wesen verdankt haben mag, scheint aus einem Empfehlungsbriefe hervorzugehen, den ihm die Herzogin Giovanna von Montefeltro, eine Tochter des Herzogs Federigo, aus Urbino mitgab, wohin sich Raffael wieder auf einige Zeit begeben hatte, bevor er seinen Weg nach Florenz nahm. In diesem an Pietro Soderini, den Gonfaloniere (Stadthaupt) von Florenz, gerichteten Schreiben heißt es: „Der Überbringer dieses Briefes wird der Maler Raffael von Urbino sein, der, da er in seiner Verrichtung ein gutes Talent hat, den Entschluß gefaßt hat, sich einige Zeit zu seiner weiteren Ausbildung in Florenz aufzuhalten. Und da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann gewesen und auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet ist, so liebe ich ihn in jeder Beziehung ungemein und wünsche, daß er es zu einer guten Vollkommenheit bringe. Ich empfehle ihn somit Eurer Herrlichkeit auf das angelegentlichste, soviel ich nur vermag, und ersuche Euch, es möge Euch aus Liebe zu mir gefallen, ihm in jedem vorkommenden Falle alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen."

Da dieser Brief vom 1. Oktober 1504 datiert ist, ist anzunehmen, daß Raffael noch im Laufe des Oktobers in Florenz eintraf. Die Macht und die Fülle der neuen Eindrücke, die auf den Jüngling einstürmten, mögen anfangs wohl überwältigend gewesen sein. Aber ebenso schnell haben ihm die ruhige Klarheit seines Geistes und sein glückliches Anpassungsvermögen, das nur annahm, was seinem innersten Wesen zusagte, über die erste Verwirrung hinweggeholfen. Schon sein fleißiges Schaffen spricht dagegen, daß er sich durch die gewaltigen Werke der Großen um ihn niedergedrückt gefühlt hätte oder gar entmutigt worden wäre. An Michelangelos titanischer Kraft mag er ehrfurchtsvoll, aber zunächst ohne innere Anteilnahme vorübergegangen sein. Er wußte, daß er dazu noch nicht reif genug war. Desto mehr fesselten ihn die malerischen Wunder und der unergründliche Zauber Leonardos, der um diese Zeit sein vollkommenstes Malerwerk, das Bildnis der Mona Lisa, den staunenden Kunstgenossen enthüllt hatte, das doch wie jedes andere Bild von Menschenhand gemalt sein mußte und doch wie eine himmlische Offenbarung, als etwas nie vorher Gesehenes wirkte, und neben Leonardo da Vinci waren es besonders die stille, feierliche Größe und die seelenvolle Innigkeit der Altarbilder des Fra Bartolommeo, die auf den jungen Raffael einwirkten. Sie sagten ihm am meisten zu, weil sie ihm den Übergang von seinen Schulüberlieferungen zu einer neuen, freieren, lebendigeren und tieferen Auffassung erleichterten. Es war kein völliger Bruch, sondern ein langsames Wachsen. Und als ein drittes kam noch der Wirklichkeitssinn, das dramatische Leben hinzu, das alle Werke der florentinischen Schule erfüllt. Sich dieses anzueignen, war für Raffael vielleicht das Erstrebenswerteste, aber auch Schwierigste.

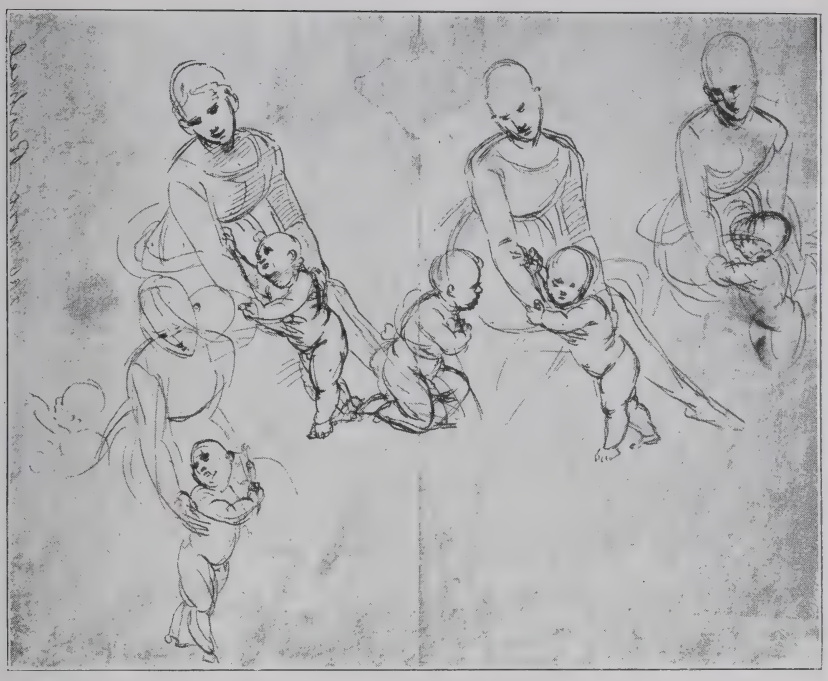
Das kümmerte ihn jedoch zunächst noch nicht, obwohl gerade um die Zeit, als er in das florentinische Kunstleben eintrat, dieses von Grund aus durch die beiden großartigen Schlachtenkartons aufgerührt worden war, die Leonardo da Vinci und Michelangelo im Wetteifer miteinander geschaffen hatten. Nach diesen Kartons, von denen der des ersteren die Schlacht bei Anghiari, einen Sieg der Florentiner über mailändische Truppen, darstellte, während der Michelangelos eine Episode aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern behandelte, sollten Wandgemälde im Ratssaale des Palazzo Vecchio ausgeführt werden. Es kam nicht dazu; aber die Kartons blieben noch lange an einem öffentlichen Orte ausgestellt und dienten zahlreichen Künstlern als eine Quelle des Studiums und der Bewunderung. Wer von den beiden Meistern den Preis davongetragen, war lange Zeit der Gegenstand heftigsten Streites. Raffael, der sicherlich auch zu denen gehört hatte, die nach den Kartons studiert und

gezeichnet haben, scheint sich mehr zu Leonardos Werk hingeneigt zu haben. Denn aus der Beschreibung, die Leonardo von seiner Komposition hinterlassen — der Karton selbst ist frühzeitig zugrunde gegangen —, geht deutlich hervor, daß sie Raffael vorgeschwebt, als er den Entwurf zur Konstantinsschlacht in der letzten der vatikanischen Stanzen in Angriff nahm.

Auf dem Karton Michelangelos, in dessen Komposition die Überraschung im Arno badender Soldaten durch die plötzliche Ankunft der Feinde eine bedeutsame Rolle spielte, mag die staunenswerte Beherrschung des Anatomischen in den nackten und halbnackten Menschengestalten dem jungen Urbinaten deutlich gezeigt haben, was ihm nach dieser Richtung noch alles fehlte. Raffaels Handzeichnungen lassen fortan erkennen, daß Michelangelos Lehren auf fruchtbaren Boden gefallen. Alles Befangene und Unbeholfene, das bis dahin noch die Darstellungsweise Raffaels gebunden hatte, fiel nach und nach von ihm ab, und fortan verschmolz sich die freie Schönheit mit sicherer Lebendigkeit.

Den stärksten Einfluß von allen Florentinern, einen stärkeren noch als Leonardo, hat der Dominikanermönch Fra Bartolommeo della Porta auf Raffael gehabt, der mit jenem ein enges Freundschaftsverhältnis geschlossen, das sich am Ende so gestaltete, daß der kunstgewandte Mönch nicht bloß der Gebende, sondern auch der Empfangende war. Fra Bartolommeo hatte selbst viel von Leonardo gelernt, und die Verehrung, die er vor ihm empfand, übertrug er auf seinen jüngeren Freund, der für Leonardos umfassende Weisheit dadurch noch empfänglicher wurde. Was der Dominikaner an eigenem Können besaß, war der hochentwickelte Sinn für die Wirkung des architektonischen Aufbaus der Gruppen. Während die umbrische Schule sich mit einer losen Nebeneinanderstellung der Figuren begnügte, legten die Florentiner ein Gewicht auf die Entfaltung von Kontrasten in der Gruppenbildung und auf die kunstvolle Steigerung des Eindrucks durch die Anordnung der Figuren in mehreren Reihen übereinander. Darauf verstand sich Fra Bartolommeo vortrefflich, und dazu kam noch sein Geschmack in der Anordnung der Gewandung, seine Kunst, die Falten in breiten, ruhigen Massen anzulegen und dadurch die Feierlichkeit der Gesamtwirkung zu erhöhen. Das alles lernte Raffael von ihm. Es ist aber merkwürdig, daß die Schönheit und Harmonie des architektonischen Aufbaus, den er an Fra Bartolommeo bewunderte, weniger in den großen Altargemälden, die ihn in seiner florentinischen Zeit beschäftigten, als in den kleinen Madonnenbildern zum Ausdruck kamen, die seinem Schaffen in dieser Zeit das eigentliche Gepräge gaben.

Von den Altarbildern trugen sogar noch zwei in der Komposition wie in der Bildung der Typen, in der Haltung wie in dem Ausdruck der Figuren ganz und gar den Stempel der umbrischen Schule. Das eine hat Raffael im Jahre 1505 für das Nonnenkloster Sant' Antonio in Perugia gemalt, von wo es nach mannigfachen Wanderungen nach London gelangt ist. Hier erwarb es der Amerikaner Mr. Pierpont Morgan für 2000000 Mark, wodurch das Bild zu einer Berühmtheit gelangt ist, die in keinem Verhältnis zu seinem künstlerischen Werte steht. Auf dem Hauptbilde (S. 23) sind die thronende Madonna mit dem Kinde, links die Heiligen Katharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus und in dem Tympanon darüber der segnende Gott-Vater zwischen zwei Engeln dargestellt. Auf den zugehörigen Predellabildern (S. 24, 25 u. 26), die in verschiedene Hände geraten sind, sieht man unter anderem die Kreuztragung und die Heiligen Franziskus und Antonius. Das zweite Bild, die sogenannte Madonna Ansidei, für die Kapelle der Familie dieses Namens in der Servitenkirche zu Perugia gemalt (jetzt in der Nationalgalerie in London, S. 32), trägt zwar die Jahreszahl 1506; aber



Studien zur „Madonna im Grünen“ (vgl. S. 34)
Federzeichnung in der Albertina zu Wien

es muß in seiner ersten Anlage um mehrere Jahre früher entstanden sein, da es einen noch schärfer ausgeprägten umbrischen Charakter und auch größere Gebundenheit der Auffassung zeigt als das zuvor genannte Altarbild. Dagegen läßt ein Freskogemälde, das Raffael 1505 in der Kirche San Severo in Perugia auszuführen begann, aber nicht ganz vollendete, in einer großgedachten Komposition, in ihrer Gliederung und lebendigen Bewegung bei aller Feierlichkeit des Gesamteindrucks bereits etwas von dem Einfluß des Fra Bartolommeo erkennen. Es stellt die Verehrung der heiligen Dreieinigkeit dar, ist aber so zerstört, daß der obere Teil mit dem die Komposition abschließenden Gott-Vater ganz verschwunden ist. Raffael hat anscheinend nur kurze Zeit an diesem Werke in Perugia gearbeitet, da es ihn wieder mächtig nach Florenz zurückzog. Er ließ die Arbeit liegen, und in späteren Jahren empfand man den leeren Raum unter dem Fresko so störend, daß man Perugino beauftragte, ihn mit einer Reihe von Heiligenfiguren zu füllen (S. 41 u. 42).

Ganz unter der Herrschaft der von Fra Bartolommeo zu hoher Meisterschaft entwickelten Kompositionsgesetze steht das Altarbild der Madonna del Baldachino (S. 53), das Raffael unvollendet von Florenz nach Rom nahm. Wie die vier Heiligen zu beiden Seiten des Thrones der Madonna in feierlicher Haltung und doch lebendig kontrastiert stehen, war ganz im Geiste des Fra Bartolommeo gedacht, während die Madonna selbst, die mit demütiger Bescheidenheit und doch mit einem Anflug mütterlichen Stolzes auf das Kind blickt, ein echt Raffaelisches Gepräge trägt. Sie gehört bereits in die Reihe jener Madonnengestalten, in denen Raffael gewissermaßen das letzte Wort gesagt hat, das er über dieses Thema überhaupt zu sagen wußte. Die beiden oben schwebenden Engel wirken durch ihre heftigen Bewegungen eher störend, als

daß sie die Komposition harmonisch abschließen. Sie sind denn auch von Schülern hineingemalt, die sich damit begnügten, die beiden Engel aus dem Fresko in Sta. Maria della Pace in Rom (S. 111—113) zu kopieren.

Aber nicht die großen Altarbilder sind es, die dem Schaffen Raffaels in seiner florentinischen Periode Richtung und Inhalt gegeben haben. So ganz und gar tritt vielmehr der Madonnenmaler bei Raffael in den Vordergrund, daß alles andere, auch seine Tätigkeit als Bildnismaler, dahinter verschwindet. Sein ganzes Sinnen und Trachten ist auf die erschöpfende Behandlung dieses einen Gegenstandes gerichtet, und zu der langen Reihe seiner gemalten Madonnenbilder tritt noch eine Fülle von Zeichnungen hinzu, in denen er entweder jene vorbereitete oder neue Gedanken entwickelte, zu deren Ausführung er später nicht mehr kam. Denn wie sehr auch die Madonnen Raffaels in ihrer abgeklärten Ruhe, in ihrer harmonischen Geschlossenheit und in dem wunderbaren Zusammenklang mit der Landschaft den Eindruck glücklicher, plötzlich gekommener Eingebungen der Phantasie machen, wenn sie uns auch als scheinbar mühelos, „wie aus dem Nichts geboren" erscheinen mögen, so sind sie doch, wie die noch zahlreich erhaltenen Einzelstudien und Kompositionsversuche beweisen, Erzeugnisse langsam abwägender Überlegung. Darin liegt eben eines der Geheimnisse des Zaubers, der von allen Werken Raffaels ausgeht, daß er die Mühen der Vorarbeiten zu verbergen wußte und jedes seiner Bilder als ein in sich Fertiges auf den Beschauer wirkt. Die allgemeine Empfindung, daß so etwas durch und durch Vollendetes auch leicht und plötzlich geschaffen sein müsse, hat sich am schönsten in der, wie es scheint, zuerst im achtzehnten Jahrhundert aufgetauchten Sage ausgedrückt, die sich an die Entstehung der Madonna della Sedia (S. 131) knüpft. Danach soll Raffael, als er eines Tages durch den Hof des Vatikans schritt und dort eine römische Bäuerin mit ihrem Kinde sitzen sah, durch den Anblick der schönen Gruppe so gefesselt worden sein, daß er nach dem ersten besten Gegenstand in seiner Nähe gegriffen — es war der Boden einer Tonne — und darauf die Gruppe schnell festgehalten habe. Man wollte daraus die anscheinend ungewöhnliche Form des Bildes erklären. Das Rundbild, das Tondo, war aber eine geläufige Form der florentinischen Maler und Marmorbildner des fünfzehnten Jahrhunderts, und das war zugleich das einzige, das Raffael von seinen Vorgängern zu gelegentlicher Verwendung entlehnte, als er das Madonnenthema in Angriff nahm. Die Madonna della Sedia war aber das letzte Glied in dieser Entwicklungsreihe, eine florentinische Erinnerung in römische Formen gegossen.

Entwurf zu einem Madonnenbilde
Federzeichnung in der Albertina zu Wien

Die einzelnen Stufen dieser Reihe vermögen wir in zeitlicher Folge nicht festzustellen, da Raffael nur vier dieser florentinischen Madonnen, die Madonna im Grünen in Wien (S. 34), die heilige Familie mit dem Lamme in Madrid (S. 46 r.), die schöne Gärtnerin im Louvre (S. 43) und die Madonna Niccolini bei Lord Cowper (S. 52) mit

Jahreszahlen bezeichnet hat, die sich in dem Zeitraum von 1505 bis 1508 bewegen. Während die letztere nur die Madonna mit dem Kinde zeigt, bieten die anderen drei eine reichere Gruppierung: zweimal die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, das drittemal die Madonna mit dem auf einem Lamme reitenden Kinde und dem Nährvater Joseph. Es läßt sich also nicht einmal behaupten, daß Raffael von der einfachsten Gruppe allmählich zu einer reicheren Komposition aufgestiegen sei und zuletzt den architektonischen Gruppenbau innerhalb eines gleichschenkligen Dreiecks bevorzugt habe. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er die verschiedenen Gruppierungen schon von Anfang an ins Auge gefaßt und eine jede innerhalb des vierjährigen Aufenthalts in Florenz zur höchsten Vollendung zu bringen gesucht habe.

Worin die große, epochemachende Neuerung Raffaels als Madonnenmaler besteht, ist sein vollständiger Bruch mit der florentinischen Überlieferung. Auch die Florentiner des fünfzehnten Jahrhunderts hatten Madonnen und heilige Familien in Menge gemalt, deren feierliche Kälte und unnahbare Hoheit aber eine Schranke zwischen sich und den Beschauern aufrichteten, so daß wohl die äußere Andacht, die Devotion, nicht aber das Gefühl befriedigt wurde. Raffael riß diese Schranke nieder, indem er, ohne das Andachtsgefühl zu verringern, die Mutter mit dem heiligen Kinde in die Sphäre des bürgerlichen Familienlebens rückte. Es sind rein menschliche Empfindungen, die diese Mutter wie jede andere Mutter beseelen, und das Kind hat die strenge, abweisende Miene des künftigen Weltenrichters verloren, um seiner Zärtlichkeit für die Mutter und seinen kindlichen Spielen zu leben, um Kind unter Kindern zu sein. Welch ein feiner Beobachter muß dieser junge Mann von zweiundzwanzig Jahren gewesen sein, um alle diese Regungen der Kinderseele zu so mannigfaltigem und in jedem Einzelzuge wahrem Ausdruck zu bringen! In einem Alter, wo die Mehrzahl seiner Kunstgenossen sicherlich anderen Vergnügungen nachging, hat sich Raffael in das Gemütsleben des Kindes vertieft und alles zusammengetragen, was diesem Sinnbilde höchsten Frauenglückes lebendigen Reiz verleihen konnte. Anfangs legte er sich noch trotz starker Betonung der innigsten Zusam-

Studien zur Madonna Alba und zur Madonna della Sedia
Zeichnung im Museum zu Lille

mengehörigkeit zwischen Mutter und Kind eine scheue Zurückhaltung auf. In der Madonna del Granduca (S. 28), die den Übergang von der Gebundenheit der umbrischen Schule zu der seelenvolleren und freieren Auffassung des florentinischen Stils vermittelt, kann die Madonna das Wunder, das sie in ihren Armen hält, noch kaum begreifen. Sie wagt nicht, die Augen aufzuschlagen. Aber sie drückt doch das Kind, das sich schutzbegehrend an sie drängt, mit inniger Zärtlichkeit und der glücklichen Gewißheit des Besitzes an sich. Noch lebhafter spricht sich diese Besitzesfreude in der Madonna Tempi (S. 30) aus, und bald kommt noch eine stärkere Bewegung in die Gruppe, indem sich das Kind auf dem Schoße der Mutter aufzurichten sucht und dabei vergnügt mit den Beinen strampelt, wie es der Künstler oft genug im Leben beobachtet hatte. Nichts, das er gesehen, ließ er unverwertet, wenn er es auch vorläufig nur in seinen Skizzenbüchern aufbewahrte. Wenn alle Bewegungsmotive einstweilen erschöpft waren, erweiterte er die Gruppe, indem er dem heiligen Kinde den kleinen Johannes als älteren Spielgefährten gesellt, der dem jüngeren einen Stieglitz (S. 35) oder ein Rohrkreuz (S. 34) bringt oder sich in scheuer Anbetung vor ihm neigt (S. 43). Diese drei Perlen unter den Madonnen aus der florentinischen Zeit sind nicht bloß in der Komposition, dem pyramidalen Aufbau, sondern auch in der feinen Durchbildung der Landschaft miteinander verwandt, die über die allgemeinen Züge der umbrischen Schule hinaus das individuelle florentinische Gepräge erhalten hat. Nicht bloß im Vordergrunde ist jede Pflanze, jedes Blatt, jedes Blümchen, das den Wiesenteppich mustert, mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt — dieselbe Sorgfalt erstreckt sich auch auf die Bäume, die Felsen, Flüsse, Hügel und Berge im Hintergrunde, auf die an ihrem Fuße liegenden Weiler und Städtchen mit ihren weiß leuchtenden Häusern, Mauern und Türmen. Diesen landschaftlichen Hintergründen liegen unzweifelhaft eifrige Studien nach der Natur zugrunde. So erkennt man zum Beispiel auf einem zu dieser Gruppe gehörigen Bilde, dessen Original verloren gegangen ist, im Hintergrunde rechts das Kloster San Salvi bei Florenz (S. 84). An den landschaftlichen Studien hielt Raffael auch nach seiner Übersiedlung nach Rom fest, wo dann die altrömische Ruinenwelt in den Kreis seiner Anschauungen trat und fortan eine wichtige Rolle in seinen Landschaften spielte.

Studien zur „Madonna im Grünen“
Federzeichnung in der Albertina zu Wien

Wenn der heilige Joseph, der Nährvater, noch zu der Gruppe der Madonnen mit dem Kinde hinzutritt, erweitert sich die Komposition zu einer „heiligen Familie“, die also die letzte und reifste Form dieser Schilderungen bürgerlichen Familienlebens darstellt, bei denen nur noch die Heiligenscheine an ihre ursprüngliche Herkunft erinnern. Während Joseph auf dem anscheinend ältesten Bilde dieser Reihe, der Madonna unter

dem Palmbaum (S. 45), noch vor dem Christuskinde kniet, bildet er auf der Madonna Canigiani (S. 47), auf der auch die heilige Elisabeth, die Mutter des kleinen Johannes, dargestellt ist, die Spitze der zum Dreieck gerichteten Komposition, und dieselbe Stellung hat er auch auf der Madonna mit dem Lamme (S. 46 r.) beibehalten, auf der sich die Komposition von dem Dreieckschema wieder mehr zu einer freieren Auffassung entfernt hat. Auf den beiden letztgenannten Bildern ist wieder der Einfluß des Fra Bartolommeo deutlich erkennbar, nicht bloß in der Komposition im allgemeinen, sondern besonders auch in der Charakteristik des Kopfes des heiligen Joseph und in der Anordnung seiner Gewandung, während das Motiv zu dem mit dem Lamme spielenden Christuskinde und zu der sich zu ihm herabbeugenden Madonna wohl einer bekannten Komposition von Leonardo da Vinci, der heiligen Anna selbdritt, entnommen ist, die in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts in Florenz viel bewundert wurde.

Über nicht wenigen Madonnenbildern Raffaels aus der florentinischen wie aus der römischen Zeit hat der Unstern gewaltet, daß sie entweder verloren gegangen oder im Dunkel des Privatbesitzes verschollen sind, nachdem sie kurze Zeit in der Öffentlichkeit geglänzt. Ihre Existenz wird uns nur durch Kopien bezeugt, deren größere oder geringere Zahl zugleich der Gradmesser ihrer Popularität ist. Es ist begreiflich, daß die Eigentümer dieser Kopien fest überzeugt sind, die Originale zu besitzen, und so gibt es besonders in England kaum eine größere Privatsammlung, die sich nicht des Besitzes eines echten Raffael rühmt. Für die unbefangene Kritik ist es nur von Interesse festzustellen, inwieweit diese Kopien sich den verlorenen Originalen nähern, damit sie uns als Hilfsmittel zur Wiederherstellung des Verlorenen dienen können, und da alles, worin wenigstens noch der Geist Raffaels zu erkennen ist, von unschätzbarem Werte ist, haben wir in dieses Werk, das von dem Reichtum des Malers Raffael eine möglichst vollständige Vorstellung geben will, auch Kopien aufgenommen, aber nur solche, von denen es unzweifelhaft ist, daß sie auf ein Original Raffaels zurückgehen.

Es ist zwar nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich noch wirkliche Originalgemälde Raffaels aus der Verschollenheit auftauchen werden. So ist erst vor kurzem ein Gemäldebruchstück in der Nationalgalerie in Rom als der untere Teil des verloren geglaubten Originals von Raffaels sogenannter Madonna di Loretto, von der mehrere Kopien vorhanden sind (S. 209 r.), angesprochen worden. Aber im allgemeinen wird man gut tun, die so häufig auftauchenden Nachrichten von der Entdeckung Raffaelischer Bilder — es sind fast immer Madonnen oder heilige Familien — mit größtem Mißtrauen aufzunehmen. Bei der

Studien zur „Madonna im Grünen"
Federzeichnung in der Albertina zu Wien

kurzen Lebenszeit Raffaels steht es fest, daß er selbst bei Bildern, die er mit seinem Namen ausdrücklich als sein künstlerisches Eigentum bezeichnet hat, die Ausführung Schülern überlassen hat, besonders in seiner römischen Zeit, wo große Aufgaben seine geistigen Kräfte aufs äußerste anspannten und noch größere Zukunftspläne seine rastlos arbeitende Phantasie beschäftigten. Hat er doch selbst die Ausführung eines so kleinen Bildchens, wie es die Vision des Hesekiel ist (S. 155), seinem Schüler Giulio Romano überlassen, der seinen künstlerischen Absichten am meisten genügt zu haben scheint.

Raffael hat sich in Florenz auch als Bildnismaler betätigt, als Bildnismaler der bürgerlichen Kreise, die bei ihm Madonnen und heilige Familien für ihre Hauskapellen und Hausaltäre bestellten. Bildnisse gehören zu den ersten Arbeiten wohl eines jeden der Malerei beflissenen Jünglings, und Raffael wird ebenfalls schon in Urbino und Perugia Bildnisse gemalt haben, von denen jedoch anscheinend nur wenige übriggeblieben sind (S. 12, 21 u. 22). Wenn der scharfsinnige italienische Bilderkenner Morelli mit der Zuschreibung des Bildes der Galerie Borghese an den jungen Raffael recht hat, würde es um so interessanter sein, als es seinen Lehrmeister Pietro Perugino darstellt, dessen ganze Art darin unverkennbar ist. In Florenz geriet Raffael aber bald unter den Bann Leonardos da Vinci, der mit seinem Bildnis der Mona Lisa das Höchste geschaffen hatte, was man bis dahin in der Darstellung weiblicher Anmut und geheimnisvollen, rätselhaften Seelenlebens gesehen. Letzteres blieb freilich allen Nachahmern unergründlich. Um so leichter ließ sich aber die gesamte Anordnung und die unvergleichlich reizvolle und doch so natürliche Art, wie die Hände übereinander gelegt sind, nachahmen, und das hat auch Raffael in dem Bilde der Maddalena Doni (S. 40), der Gattin des kunstliebenden florentinischen Kaufmanns Angelo Doni, getan, den Raffael als Seitenstück dazu ebenfalls porträtiert hat (S. 39). Wenn man aber von jener äußeren Anlehnung an Leonardo absieht (vgl. dazu die nebenstehende Zeichnung), ist die Maddalena Doni durch eine weite Kluft von der Mona Lisa getrennt. In den Kreis aller Regungen und Äußerungen der Mutterliebe einzudringen, war ihm um diese Zeit bereits gelungen, oder er war doch nahe daran. Aber ein menschliches Wesen gleichsam an der Wurzel zu fassen, seine Seele zu entschleiern und sie im Antlitz widerzuspiegeln, vermochte Raffael damals noch nicht. Dazu war er noch zu jung, und es mag sein, daß ihn ein so wenig anziehendes, so wenig mit äußeren Reizen und vielleicht auch mit geistigen Gaben ausgestattetes Modell, wie die Maddalena Doni, nicht so stark fesselte, daß er sich die Mühe genommen hätte, ihren geistigen Regungen nachzugehen. Einen lebhaften Ausdruck inneren Lebens vermissen wir auch an der sogenannten Donna gravida im Palazzo Pitti (S. 38) und in dem Bildnis einer unbekannten Florentinerin in der Tribuna der Uffizien, das übrigens jetzt allgemein Raffael abgesprochen wird, wenn es auch noch als ein Meisterwerk italienischer Bildnismalerei aus dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts gilt (S. 37). Wie Raffael selbst um diese Zeit ausgesehen hat, zeigt uns sein Selbstbildnis in den Uffizien (Titelbild), übrigens das einzige authentische Bildnis, das wir von Raffael überhaupt besitzen, abgesehen von dem Bildnis auf dem Freskogemälde der Schule von Athen, wo die eine der beiden zu äußerst rechts stehenden Figuren, von der wenig mehr als der Kopf zu sehen ist, dieselben Züge trägt (S. 74).

In das Ende von Raffaels Aufenthalt in Florenz fällt auch sein erstes größeres Geschichtsbild, womit er also auch als Erzähler mit seinen florentinischen Kunstgenossen in Wettbewerb trat. Den Auftrag dazu hatte er schon von Perugia mitgebracht, wo Madonna Atalante Baglioni zum Gedächtnis ihres ermordeten Sohnes ein Altarbild in ihrer Familienkapelle in San Francesco zu stiften beschlossen hatte. Raffael nahm

sich, wie zahlreiche Vorstudien beweisen, Zeit. Zuerst hatte er, wohl dem Wunsch der Bestellerin entsprechend, an eine Klage um den Leichnam Christi gedacht. Nach mehreren Veränderungen der Komposition wurde aber zuletzt die berühmte Grablegung (jetzt in der Galerie Borghese in Rom, S. 48) daraus, die Raffael in Perugia selbst, wo er sich zu diesem Zwecke 1507 einige Zeit aufhielt, fertig malte. Aber trotz dieser langwierigen Vorbereitungen oder vielleicht gerade darum macht das Werk nicht den hinreißenden, auf den ersten Blick gewinnenden und erwärmenden Eindruck, den die florentinischen Madonnen und heiligen Familien Raffaels in uns wecken. Aus der Komposition haucht uns die Kälte der Überlegung an, blickt die Mühe des häufigen Probierens heraus. Sie klafft in zwei Hälften auseinander, deren linke, größere, die eigentliche Handlung der Grabtragung, ganz allein für sich bestehen könnte, während die rechte, die Sorge der Frauen um die ohnmächtig zusammengebrochene Maria, noch der Überrest des ursprünglichen Gedankens, der Klage um den Leichnam, zu sein scheint. Stärker als bei irgendeinem anderen Werke seiner florentinischen Zeit hat auf Raffael hier das Vorbild Michelangelos eingewirkt, ein Beweis, daß er sich nicht in seinem gewohnten Fahrwasser fühlte, wie denn überhaupt das Tragische seinem heiteren und ruhevollen Wesen fern lag. Der Leichnam Christi ist dem toten Heiland auf dem Schoße der Madonna in der berühmten Pietà in der Peterskirche zu Rom*) nachgebildet, und die auf dem Erdboden vor der Madonna hockende Frau ist in dem auffallenden Bewegungsmotiv mit der Maria auf Michelangelos heiliger Familie in den Uffizien zu Florenz*) eng verwandt, die Michelangelo um 1503 für denselben Angelo Doni gemalt hat, mit dem Raffael in Verbindung stand.

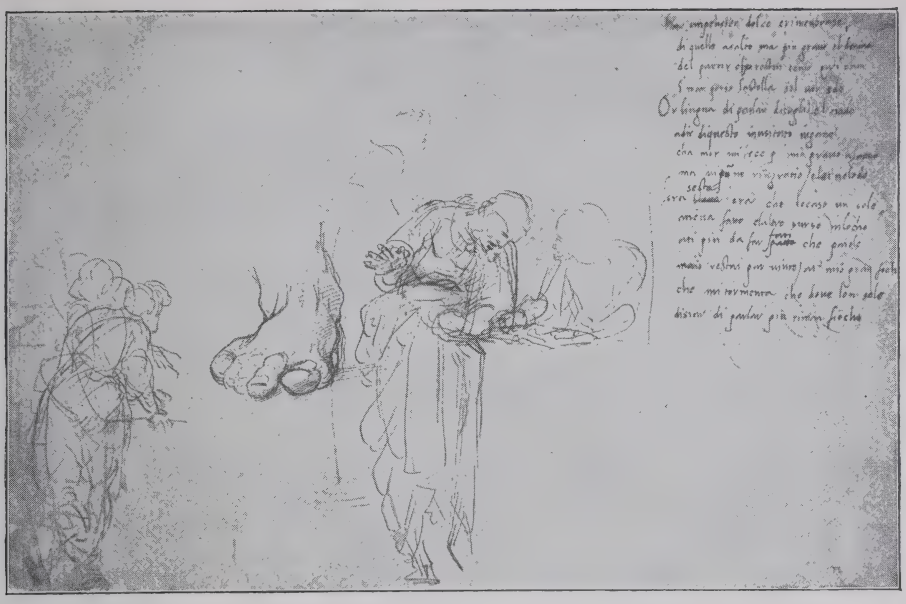
Bildnisstudie (Maddalena Doni); vgl. S. 40
Federzeichnung im Louvre zu Paris

Fruchtbarer sollte Raffaels Berührung mit Michelangelo aber erst werden, als er um 1508 nach Rom ging, wo sich ihm bald eine Tätigkeit eröffnete, wie sie noch niemals einem Künstler vor ihm geboten worden war. Es ist ungewiß, ob Raffael auf eigene Faust nach Rom gegangen ist, weil in Florenz die Aufträge seltener geworden waren und sich ihm in Rom glänzendere Aussichten zu eröffnen schienen, oder ob er, wie Vasari berichtet, durch seinen Landsmann Bramante, den großen Architekten, der von Papst Julius II. eben mit dem Neubau der Peterskirche beauftragt worden war, nach Rom berufen wurde, weil der Papst einige Zimmer im Vatikan ausmalen lassen wollte. Wohl war Raffael ein Künstler von gutbegründetem, anerkanntem Ruf, der sich zuletzt in Florenz einen Platz unter den Ersten errungen hatte. Aber bis nach Rom konnte sein Ruf kaum gedrungen sein, und mit Michelangelo, den der Papst bereits mit großen Aufträgen bedacht hatte, konnte er sich vollends nicht messen. Es ist also

*) Abbildungen in Bd. VII: Michelangelo der „Klassiker der Kunst", 2. Aufl., S. 7 u. 14.

kaum anzunehmen, daß Raffael ohne gewichtige Fürsprache vom Papste des Vertrauens gewürdigt worden war, einen Anteil an der Ausschmückung jener Zimmer zu erhalten. Denn zunächst handelte es sich nur um eine Arbeit neben anderen, da bereits vor Raffael mehrere Maler, unter ihnen Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma, und Raffaels Lehrmeister, Perugino, an der Ausmalung der Räume tätig gewesen waren. Im September 1508 muß Raffael selbst schon in vollster Arbeit gesteckt haben, da er in einem vom 5. September datierten Briefe an den ihm befreundeten Maler Francesco Francia in Bologna (dessen Echtheit allerdings sehr zweifelhaft ist) „von seinen wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen“ und auch davon spricht, daß er bereits Gehilfen herangezogen habe. Er muß also das Werk rasch gefördert haben, und es fand in dem Maße den Beifall des Papstes, daß dieser ihm die Ausmalung der Räume übertrug, ohne daß er die bereits vorhandenen Arbeiten seiner Vorgänger zu schonen brauchte. Wenn es Raffael mit einigen dennoch tat, so geschah es zumeist aus Pietät gegen seinen Lehrmeister Perugino.

Zur Ausmalung waren drei gewölbte Zimmer im zweiten Stockwerk des von Papst Nikolaus V. erbauten Teils des vatikanischen Palastes bestimmt, an die sich ein vierter, größerer, saalartiger Raum anschloß. Diese vier Räume sind unter dem Namen der „Stanzen Raffaels“ weltberühmt geworden; denn sie sind das erste Denkmal einer neuen Geschichtsmalerei großen, monumentalen Stils, die als ewiges und unerreichtes Vorbild die folgenden Jahrhunderte beherrscht hat. Raffael begann seine Arbeit mit dem mittleren der drei kleineren Zimmer, das den Namen „Stanza della Segnatura“ erhalten hat, weil in diesem Raum unter dem Vorsitz des Papstes Recht gesprochen, insbesondere über Gnadenakte verhandelt wurde, die, nachdem sie bewilligt, mit dem päpstlichen Siegel (signo, segno) versehen wurden. Die Wahl der Motive, die den Decken und Wandmalereien zugrunde liegen, war vielleicht durch eine ursprüngliche Bestimmung des Raumes als Bibliothek bedingt worden. Die gleiche Anordnung, welche damals den Bücherschätzen nach den vier Wissenschaften, nach den vier „Fakultäten“, zugrunde gelegt wurde, tritt zunächst in den Deckenbildern, die gleichsam das Wahrzeichen des Raumes sind, in den Rundbildern der Theologie und Philosophie, der Jurisprudenz und Poesie, von denen das letztere bereits den römischen Stil Raffaels in hoher Vollendung zeigt, klar zutage (S. 56—58). Die großen Wandgemälde unter diesen Rundbildern stehen mit ihnen im engsten Zusammenhang. Sie veranschaulichen in großen Zügen den ganzen Gedankenkreis, in dem sich damals die gesamte geistliche und weltliche Gelehrsamkeit, Glauben und Wissen, bewegte, und Gelehrte sind es ohne Zweifel gewesen, die dem ungelehrten, aber sehr lernbegierigen Künstler, sei es in wohlausgearbeitetem Programm, sei es auch nur in anregenden Gesprächen, den Rohstoff geliefert haben, aus dem er die beiden gewaltigen Kompositionen formte, die unter dem Namen der „Disputa“ und der „Schule von Athen“ bekannt sind. Auf dem ersten Bilde, mit dem Raffael seine Arbeit begonnen hat, handelt es sich aber nicht, wie Vasari das Bild gedeutet hat, um eine Disputation, um einen theologischen Streit, sondern um eine Verherrlichung der heiligen Dreieinigkeit, um eine himmlische Vision, die denen auf Erden zuteil wird, die im Glauben ihre höchste Befriedigung gefunden haben (S. 60—65). Wie die zahlreichen uns erhaltenen Studienblätter beweisen, hat keines der Gemälde den Künstler so viel Mühen und Sorgen gekostet wie dieses, vielleicht weil er an diesen erhabenen Gegenstand schon eine höchste Kraftanstrengung wenden wollte, vielleicht auch weil seine Seele von weltlichen Gedanken beunruhigt war. Denn zur Zeit, als er an der Disputa arbeitete, hatte eine Leidenschaft sein Herz ergriffen, der er in fünf Sonetten Ausdruck gab, die er auf Studienblättern zur Disputa



Studien zur Disputa mit einem Sonett Raffaels. Zeichnung im Britischen Museum zu London

niedergeschrieben hat. Diese ungewohnte Arbeit muß ihm besonders schwer geworden sein, da er das Niedergeschriebene oft ausstrich und umänderte, ohne daß es ihm gelungen ist, etwas Vollkommenes in der Form oder auch nur etwas Besonderes im Gedanken herauszubringen. Das Sonett, das auf der Zeichnung niedergeschrieben ist, die wir hier in Verkleinerung wiedergeben, möge als Probe von Raffaels poetischer Ausdrucksweise dienen, zugleich aber auch als Zeugnis der Leidenschaft, die ihn während seiner großen Arbeit an der Stanza della Segnatura ergriffen hatte:

Süß mahnt das Denken an die Stunde mich,
Als ich dich fand, und nur mit bangem Zagen
Schied ich von dir. Wie mir, so hört' ich sagen,
Ist, wem auf weitem Meer sein Stern erblich.

O Zunge, sprenge jedes Band und sprich
Von diesem Leid, das Amor mir zu tragen,
Zu dulden gab, von unerhörten Plagen;
Und dennoch dank' ich ihm und preise dich!

Sechs Stunden war es, seit die Sonne schwand,
Da kam die andre vor mir aufgestiegen;
Wie so ermutigend sie vor mir stand!

Ich aber mußte meiner Glut erliegen,
Noch quält sie mich und hält das Wort gebannt,
Und so in Leiden duld' ich stillverschwiegen.

Wem Raffael eine so leidenschaftliche Neigung zugewendet hat, wird auf immer ein unergründliches Geheimnis bleiben. Wohl spricht Vasari von einer Geliebten Raffaels, der er bis zu seinem Ende treu geblieben sei, und die erst kurz vor seinem Tode sein Haus verlassen habe. Wenn er aber auch hinzufügt, daß Raffaels letzte Krankheit eine Folge seiner Ausschweifungen gewesen sei, so gibt er damit nur später

entstandenes Werkstattgerede oder böswillige Verleumdungen von Raffaels Feinden wieder, da alle gleichzeitigen Nachrichten über Raffaels Tod nicht die geringste Andeutung davon geben, sondern von Raffael nur in den Ausdrücken höchster Achtung zu reden wissen. Wo man nichts Sicheres zu sagen wußte, suchte man sich mit Erfindungen zu behelfen. Schon im siebzehnten Jahrhundert tauchte die Sage von der Fornarina, einer schönen römischen Bäckerstochter, auf, die Raffaels Geliebte gewesen, und man glaubte auch bald ihr Bildnis gefunden zu haben. Lange Zeit stritten sich ein schönes Frauenbild in der Tribuna der Uffizien in Florenz und die Halbfigur einer Frau mit entblößtem Oberkörper im Palazzo Barberini in Rom (S. 129) um den Vorzug, das wahre Bildnis der Fornarina zu sein. Aber wie jenes jetzt als ein Werk des 1511 nach Rom gekommenen Venezianers Sebastiano del Piombo erkannt worden ist, so wird auch dieses, trotzdem auf dem Armband der Schönen RAPHAEL VRBINAS steht, dem Meister abgesprochen und höchstens zugestanden, daß Giulio Romano eine Aktzeichnung seines Meisters benutzt und danach dieses Bild gemalt habe. Man möchte Raffael selbst die Geschmacklosigkeit nicht zutrauen, daß er seine Geliebte in solcher Form als sein Eigentum gekennzeichnet habe.

Die edeln Züge der von Raffael geliebten Frau hat uns das Bildnis der sogenannten Donna Velata, der Dame mit dem Schleier, im Palazzo Pitti in Florenz (S. 128) bewahrt, einer römischen Schönheit von herrlichen Formen, deren Züge in höherer Veredlung und Verklärung in der heiligen Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilia in Bologna (S. 117) und in der Madonna des heiligen Sixtus (S. 133) wiederkehren. Wenn Raffael sie würdig fand, für zwei seiner erhabensten Schöpfungen als menschliches Urbild zu dienen, so hatten sich, sollte man glauben, ihre Züge auch tief in sein eigenes Herz eingeprägt. Freilich muß man sich dabei erinnern, wie Raffael über das Modellstudium dachte. Er hat nur eine kurze Äußerung darüber getan; aber sie ist bezeichnend genug, um uns seine Ansicht über diesen Punkt darzutun. Als ihm einst der Graf Castiglione Schmeicheleien über die Gestalt der Galatea in der Farnesina (S. 116) geschrieben hatte, dankt er in einem der wenigen Briefe, die wir von ihm besitzen, seinem Gönner für die gute Meinung; „aber," fügt er hinzu, „ich muß Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Eure Herrlichkeit sich bei mir befände, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen. Da nun aber immer Mangel am richtigen Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht." Raffael lehnt also die an der Wirklichkeit haftende Modellmalerei als etwas Unzulängliches ab. Das in seinem Geiste lebende Ideal ist ihm vielmehr das oberste Gesetz der Schönheit, und ihm sucht er die der Wirklichkeit entlehnten Einzelzüge anzupassen. Nach diesem Bekenntnis wäre es also ein vergebliches Bemühen, in seinen Werken einer bestimmten Persönlichkeit nachzuspüren.

Nachdem Raffael den Triumph der heiligen Dreifaltigkeit in der Stanza della Segnatura vollendet, in dem er theologische Gelehrsamkeit mit der höchsten Offenbarung des schauenden Glaubens zu einem lebendigen Bilde zu verschmelzen hatte, atmete er freier auf. Seine Phantasie fühlte sich leicht und ungebunden, als er den Parnaß mit Apollo und den Musen und den großen Dichtern des Altertums und Italiens malte (S. 66—68); und ebenso geläufig war ihm das Allegorische in den drei Gestalten der Klugheit, Mäßigung und Stärke (S. 77), die zusammen mit zwei darunter befindlichen Darstellungen geschichtlichen Inhalts (Kaiser Justinian überreicht dem Tribonian sein Gesetzbuch und Papst Gregor IX. seine Dekretalen einem Konsistorialadvokaten, S. 78) die Jurisprudenz mit ihren beiden Zweigen des weltlichen und geistlichen Rechtes

Der bethlehemitische Kindermord
Wiedergabe eines Kupferstiches von Marc Anton nach Raffael

veranschaulichen sollten. War die Komposition des Parnasses und der allegorischen Gruppen durch die einschneidenden Fenster bestimmt worden, so konnte Raffael in der sogenannten „Schule von Athen“ (S. 69—76) an der der Disputa gegenüberliegenden Wand nach Inhalt und Raum ein vollkommenes Gegenstück zu der Disputa geben. Aber zwei Jahre waren verflossen, seitdem Raffael hier seine Arbeit begonnen hatte. Wie war er in dieser Zeit gewachsen! Welch eine gewaltige Fülle von Eindrücken hatte er in sich aufgenommen! Vornehmlich war es die antike Welt und ihre Überreste, mit denen er immer vertrauter wurde, die jetzt als ein neues Element in seine Kunst eingetreten waren, und mit denen er sich abzufinden hatte. Nicht bloß in der äußeren Einkleidung, in den beiden Statuen des Apollo und der Minerva in den Nischen und in der Architektur der majestätischen Halle, zu der Bramante seinem jungen Landsmann den Entwurf geliefert haben soll, und die vielleicht eine Anschauung von dem Innern der Peterskirche gab, wie er es sich gedacht hatte, nicht darin allein zeigt sich der Einfluß der Antike, sondern auch in der Haltung der Figuren, in ihrer Großzügigkeit, in dem Geiste, der sie alle durchdringt, in der Atmosphäre, die über der ganzen Versammlung ruht. Sind es auch die großen Denker des griechischen Altertums, die bekannten Träger hellenischer Weisheit: Plato und Aristoteles in der Mitte, Sokrates, Diogenes und Pythagoras, die vor uns erscheinen und miteinander oder mit ihren Schülern disputieren, so hat Raffael doch ihnen auch ein Spiegelbild der humanistischen Gelehrsamkeit geben wollen, die den Stolz seiner Zeit bildete, und von der ein Abglanz selbst auf ihn, den ungelehrten Mann, fiel. Ihr hat er in diesem Bild, das in jeder Einzelheit bereits die volle Reife seines römischen Stils zur Schau trägt, ein Denkmal gesetzt und zugleich gezeigt, was er von der Antike gelernt, wie er sie aber stets durch die Natur zu ergänzen, in der Lebendigkeit zu steigern und, wo es not tat, auch zu berichtigen wußte.

Im Jahre 1511 hat Raffael mit der „Schule von Athen“ die Ausmalung der Stanza della Segnatura beendet, und gewissermaßen als Schlußstein dieses Werkes, das er über alles Hoffen groß und erhaben vollendet, setzte er an die äußerste Ecke rechts unter den lernbegierigen Schülern der Philosophen sein eigenes Bildnis und daneben das des Sodoma, dessen Gemälde den seinigen gewichen waren.

Mit solchem Rüstzeug gewappnet, konnte sich Raffael getrost an die zweite der Stanzen machen (S. 89—104), räumlich die dritte der Reihe, die nach dem Hauptbilde, der Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel in Jerusalem, den Namen „Stanza d'Eliodoro“ erhalten hat. Nur nachdem er sich eine große Formensprache so völlig zu eigen gemacht, wie in der Schule von Athen, konnte er sich an Aufgaben wagen, wie sie ihm hier gestellt wurden. Papst Julius II. wollte in diesem Raum seine kriegerischen und diplomatischen Erfolge zum Ruhme der Kirche verwirklicht sehen, wie Gott allezeit bereit ist, der Kirche gegen ihre äußeren und inneren Feinde zu helfen. Die Vertreibung des syrischen Feldherrn aus dem Tempel bedeutet nichts anderes als die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat; und damit die Allegorie nicht etwa mißverstanden werde, hat Papst Julius II. sich selbst als Zuschauer auf dem Bilde anbringen lassen, in der ganzen Majestät des Papst-Königs, der von vier Trägern auf einem Sessel herbeigetragen wird (S. 91). Hier erscheint der Papst noch straff und aufrecht wie in seinen besten Tagen. In dem Tafelbilde, das Raffael von ihm gemalt hat (S. 87 u. 88), sehen wir dagegen einen müden, in sich zusammengesunkenen Greis, der sich dem Rande des Grabes nahe fühlte und doch noch so gewaltige Pläne in sich herumwälzte. So betrieb er auch mit herrischer Ungeduld die Vollendung der Fresken in seinen Zimmern; aber er starb, als Raffael erst das zweite

Bild in diesem Raum, die Messe von Bolsena, vollendet hatte: die Darstellung eines im Jahre 1263 geschehenen Wunders, wobei ein ungläubiger Priester durch das Fließen wirklichen Blutes aus der Hostie von der Wahrheit der Transsubstantiation überzeugt wurde (S. 93—96). Auf Julius II., der am 20. Februar 1513 gestorben war, folgte Leo X. aus dem Hause der Mediceer, der als Beschützer und Förderer der Künste, als hochgesinnter und freigebiger Freund der Künstler, den Überlieferungen seines Hauses alle Ehre gemacht hat. Auf Raffael insbesondere hat er alle Gunst gehäuft, die er zu vergeben hatte. An dem Grundgedanken der Bilderreihe in der Stanza d'Eliodoro änderte er nichts. Nur seine eigene Person hat er in den Vordergrund geschoben. Wie Attila durch Papst Leo I. unter dem Beistand der in der Luft schwebenden Apostelfürsten gezwungen wird, von seinem Sturm auf Rom abzulassen und mit seinen Hunnen fortzuziehen (S. 101 u. 102), ist wieder eine Allegorie auf den Abzug der Franzosen nach ihrer Niederlage bei Novara (1513); und da Attila mit dem Franzosenkönig Ludwig XII. identisch ist, war es die natürliche Folge, daß Leo I. die Züge Leos X. erhielt. Auch das vierte große Bild des Raumes, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis (S. 97—100), hat eine zeitgeschichtliche Nebenbedeutung. Es ist freilich streitig, ob das Bild noch unter Julius II. gemalt worden ist, der sieben Jahre lang den Titel des Kardinals San Pietro in Vincoli getragen hatte, oder ob das Gemälde erst nach dem Tode des Papstes entstanden ist. Dann wäre darin eine Anspielung auf ein eigenes Erlebnis Leos X. zu erblicken, auf seine kurze Kriegsgefangenschaft bei den Franzosen nach der Schlacht bei Ravenna (1512), der Leo als päpstlicher Legat beigewohnt hatte. Wichtiger als die Ergründung seines geschichtlichen Hintergrundes ist bei diesem Bilde aber seine malerische Erscheinung. Hier hat Raffael mit einer koloristischen Meisterschaft, die niemand vor ihm in Rom besessen hatte, nie zuvor gesehene Lichtwirkungen erreicht: in dem überirdischen Lichtglanz, der beide Male von dem befreienden Engel ausgeht, in dem kalten Lichte der die Wolken durchbrechenden Mondsichel und in der brennenden Fackel, deren rötlicher Schein auf den Rüstungen der Wächter erglänzt (S. 98 u. 99). Auch die anderen Gemälde des Raums lassen deutlich das Streben nach einer ge-

Kämpfende. Entwurf zu einem Relief unter dem „Apollo"
Rötelzeichnung in der Universitätssammlung zu Oxford

steigerten malerischen Wirkung erkennen, die die lebhaft bewegte Komposition dieser Bilder kräftig unterstützt. Denn darin liegt die große Bedeutung der Fresken im Heliodor-Zimmer, daß an die Stelle der Schilderung ruhigen Daseins, wie sie für die Bilder in der Stanza della Segnatura bezeichnend ist, die dramatische Erzählung, das echte Geschichtsbild getreten ist, das den Beschauer an sich heranzieht, ihn teilnehmen läßt an den dargestellten Ereignissen. Er glaubt, daß sich die Mauern vor ihm öffnen, daß er in einen Raum hineinblickt, in dem lebendige Wesen stehen, wandeln, eilen und handeln. Damit hat Raffael der monumentalen Wandmalerei neue Wege gewiesen; und je nachdem sie sich im Laufe der Jahrhunderte wieder von ihnen entfernte oder sich ihnen näherte, ist sie in Verfall geraten oder wieder zu neuer Blüte gediehen.

Die Stanza d'Eliodoro ist im Jahre 1514 vollendet worden, und noch im Frühling desselben Jahres wurden die Fresken in der dritten Stanze, der ersten in der Reihe, in Angriff genommen. Hatte Raffael in den ersten beiden Zimmern noch selbst kräftig Hand angelegt, so überließ er die Ausführung der Fresken im dritten fast ganz seinen Schülern. Es scheint sogar, daß er zu den Gemälden nur noch die ersten Entwürfe geliefert hat, und daß seine Schüler danach auch die Kartons anfertigen mußten, die früher noch seine Sache gewesen waren. Aber sein Pflichtenkreis hatte sich inzwischen, wie wir sehen werden, so erweitert, daß er sich mit der Oberaufsicht begnügen mußte, um so mehr, als dem Papste die Vollendung des dritten Zimmers sehr am Herzen lag. Waren es doch die Taten seiner Namensvorgänger Leos III. und Leos IV., die hier verherrlicht werden sollten, und in deren Abglanz sich der Zehnte dieses Namens sonnen wollte. Am meisten trägt noch das Gemälde, nach dem das Zimmer den Namen „Stanza dell' Incendio", das Zimmer des Brandes, erhalten hat, das volle Gepräge Raffaelischer Kunst (S. 119—122). Im Borgo, dem engen Stadtviertel, in dem der Vatikan lag, war im Jahre 847 ein großer Brand ausgebrochen, der dadurch gelöscht wurde, daß Papst Leo IV. das Kreuz darüber schlug. Der Papst tritt aber auf diesem Bilde fast völlig zurück. Die Hauptsache sind die dramatischen Szenen des Vordergrundes mit ihren leidenschaftlich bewegten Gestalten, die uns die Aufregung, die bei einer furchtbaren Feuersbrunst alles beherrscht, mit erleben läßt: auf der einen Seite die Männer, Jünglinge und Knaben, die sich und anderen nur das nackte Leben retten, auf der anderen Seite die tätig eingreifenden Helfer, die die lodernden Flammen zu bewältigen suchen: beide Gruppen in der Mitte verbunden durch ein Häuflein jammernder und hilfeheischender Frauen und Kinder. Was Raffael inzwischen von der Antike noch gelernt hatte, zeigt sich besonders an den nackten Gestalten. Mit welcher alles erkennenden und alles umfassenden Meisterschaft er aber auch die Natur zu beherrschen gelernt hat, lehrt uns besonders die prächtige weibliche Rückenfigur im Vordergrunde rechts (S. 121), die sich in ihrer leichten und doch kraftvollen Bewegung dem Gedächtnis unauslöschlich einprägt.

Die drei übrigen großen Bilder des Raums, der Reinigungseid Leos III. vor Karl dem Großen (S. 124), die Krönung Karls durch denselben Papst (S. 123) und der Seesieg Leos IV. über die Sarazenen bei Ostia (S. 118), sind Schülerarbeiten, an denen Raffael, wie vorhandene Skizzen beweisen, nur einen geringen Anteil gehabt hat. Vollends ganz unbeteiligt war er an dem vierten Raum, der Sala di Constantino, mit deren Ausmalung durch Giulio Romano und Francesco Penni erst nach seinem Tode begonnen worden ist. Das Programm für die Bilderreihe, die die Gründung der christlichen Kirche durch Kaiser Konstantin darstellen sollte, hat Raffael vielleicht noch selbst aufgestellt, und man möchte auf ihn selbst, wenn auch nicht den Karton, so doch den Entwurf der Komposition zu dem bedeutendsten und eindrucksvollsten Bilde

des Saales, der Schlacht Konstantins gegen Maxentius an der Milvischen Brücke, zurückführen (S. 204). In diesem Bilde haben sich wenigstens Raffaels großer Stil und seine Meisterschaft in der Anordnung und Bewältigung großer Massen noch am reinsten erhalten.

Die Jahre 1509—1514, in denen die gewaltige Arbeit in der Stanza della Segnatura und in der Stanza d'Eliodoro geleistet wurde, sind dadurch bei weitem nicht ausgefüllt gewesen. Da die Freskomalerei an die menschliche Spannkraft und Leistungsfähigkeit die höchsten Anforderungen stellt, mußte Raffael nach einem Gegengewicht suchen, das ihn diese Anspannung leichter ertragen ließ. Er fand es in zahlreichen Tafelmalereien, zu denen ihn sowohl eigene Neigung als die Aufträge von Kirchenvorstehern, Fürsten und vornehmen Herren führten, die desto zahlreicher und dringender wurden, je mehr Raffael in der Gunst der Päpste stieg. Die Madonnenmalerei, die ihm in Florenz seine liebste Beschäftigung gewesen, mochte er auch in Rom nicht aufgeben. Hatte er doch noch zahlreiche unausgeführte Entwürfe in seinen Mappen liegen; und welch eine Fülle von neuen Motiven bot sich ihm, als er in das römische Volksleben hineinblickte! Denn er blieb dabei, in diesen Madonnenbildern immer nur das rein Menschliche, das Weibliche, das Mütterliche zu betonen, und so malte er uns, wie es Burckhardt fein und treffend gesagt hat, in der Madonna della Sedia (S. 131) „die schönste Italienerin als Maria". Dieses Bild hat er noch ganz eigenhändig gemalt, und ein Gleiches gilt von der reizenden, ebenfalls mit fast gleicher Meisterschaft in ein Rund hineinkomponierten Madonna aus dem Hause Alba in St. Petersburg (S. 81), die gewissermaßen den Übergang von der florentinischen zu den römischen Madonnen bildet. Auch an der Madonna dell' Impannata (S. 110), die ihren Beinamen von dem Tuchfenster im Hintergrunde erhalten hat, mag Raffael noch einiges selbst gemalt haben. Aber zu allen übrigen Madonnen und heiligen Familien aus dieser Zeit, namentlich aus den letzten Jahren vor seinem Tode, hat er nur noch die Kompositionen und die Zeichnungen hergegeben. Die Ausführung mußte er notgedrungen seinen Schülern überlassen, unter denen Giulio Romano der tätigste gewesen zu sein scheint. Seine Hand erkennt man an einem eigentümlichen rötlichen Ton, der der Farbe etwas Branstiges, Rußiges gibt. Aber Raffael mußte doch mit seinen Leistungen zufrieden sein, und zwar um so mehr, als er die Riesenlast, die auf seinen Schultern lag, schlechterdings allein nicht tragen konnte. Hat er doch selbst, wie schon oben erwähnt, die Ausführung eines so kleinen Bildes, wie es die Vision des Hesekiel im Palazzo Pitti ist, in der Komposition eine echte Perle Raffaelischer Kunst (S. 155), Giulio Romano überlassen; und er trug auch kein Bedenken, die sogenannte „Große heilige Familie" im Louvre zu Paris (S. 165) in besonders feierlicher Weise mit seinem vollen Namen zu bezeichnen, obwohl er gewiß kaum einen Pinselstrich daran getan hatte. Aber Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, hatte das Bild als Geschenk für die Gemahlin Franz' I. bestimmt, und so mußte die Flagge das Gut decken. Raffael konnte es übrigens mit gutem Gewissen tun; denn die Komposition war doch sein geistiges Eigentum. Seine Neider und Feinde, deren Zahl in dem Maße wuchs, als ihm, ohne sein Zutun, mehr und mehr alle guten Aufträge zufielen, erkannten freilich die Schwächen der Ausführung. An ihrer Spitze stand der Venezianer Sebastiano Luciani, der nach seiner späteren Anstellung im päpstlichen Siegelamt unter dem Beinamen del Piombo (vom Siegelamt) bekannt geworden ist. Er war 1511 von Venedig nach Rom gekommen und hatte sich anfangs an Raffael angeschlossen, der nach seiner empfänglichen Art vieles von ihm lernte, namentlich von seiner Überlegenheit im Kolorit, während Sebastiano ebensoviel von Raffael empfing. Die Grenzlinien zwischen ihrer künstlerischen Aus-

drucksweise flossen zeitweilig so eng zusammen, daß unzweifelhafte Bilder Sebastianos, wie zum Beispiel die sogenannte Fornarina in den Uffizien zu Florenz, lange Zeit unter Raffaels Namen gegangen sind und noch heute der Streit nicht erloschen ist, ob der berühmte Violinspieler (früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt bei A. v. Rothschild in Paris) von Raffael oder Sebastiano ist, obwohl die Behandlung des Pelzkragens und andere Eigentümlichkeiten unzweideutig auf letzteren weisen. Sebastianos maßloser Ehrgeiz und seine Eitelkeit müssen aber im Verkehr mit Raffael keine Befriedigung gefunden haben. Denn bald schloß er sich an Michelangelo an und wurde dessen eifrigster Parteigänger, der dem fern von Rom weilenden Meister alles Nachteilige schrieb, was von Raffael zu erzählen war, und den Haß des in seiner Einsamkeit Verbitterten gegen den glücklicheren, von der Gunst des Papstes bestrahlten jüngeren Kunstgenossen mit den niedrigsten Mitteln aufzustacheln suchte. So schrieb er ihm auch am 2. Juli 1518, nachdem die „Große heilige Familie“ nebst einem zweiten Bilde, dem über den Satan triumphierenden Erzengel Michael, den der Herzog als Geschenk für den König von Frankreich bestellt hatte (S. 166), öffentlich ausgestellt worden waren: „Schade, daß Ihr nicht in Rom seid und nicht die zwei Gemälde des Obersten der Synagoge (ein Schmähwort für Raffael) sehen könnt, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr habt keine Vorstellung davon und gewiß in Euerm ganzen Leben nichts erblickt, was Eurer Art so sehr entgegen wäre. Ich sage nur so viel, daß die Figuren aussehen, als wären sie im Rauch aufgehängt gewesen oder von Eisen, so glänzen sie ganz hell und ganz schwarz.“ Dieser Auftrag, der offenbar als eine ganz besondere Auszeichnung angesehen wurde, muß also die Gegner Raffaels aufs äußerste aufgebracht haben. Um so beachtenswerter ist es, daß Michelangelo nicht ein Wort darauf erwiderte, wie sich überhaupt in seinem ganzen, sehr umfangreichen Briefwechsel nicht die geringste Andeutung findet, die sich auf Raffael beziehen ließe, obwohl Michelangelo sonst immer gewohnt war, seinem Groll Luft zu machen. Eine Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo, die bei jedem Anlaß zu offenem Ausbruch gekommen sei, gehört ins Reich der Fabel. Es scheint sogar, daß beide Männer, die man so gern zusammen nennt, um damit zwei Gipfel eines Zeitalters zu bezeichnen, wenig oder gar nicht in persönliche Berührung miteinander gekommen sind. Das wenige, das von vertrauenswürdigen Äußerungen Michelangelos über Raffael bekannt geworden ist, spricht eher dafür, daß er ihm nicht übel gesonnen war und ihn richtig abzuschätzen wußte. Als Michelangelo im Jahre 1508 den Auftrag erhielt, die Sixtinische Kapelle auszumalen, lehnte er ihn anfangs ab und soll Raffael dafür vorgeschlagen haben; und als einmal der hochbetagte Meister auf Raffael zu sprechen kam, soll er sein Urteil in die Worte gefaßt haben, daß nicht Raffaels Genie, sondern sein Fleiß die Ursache seiner Erfolge gewesen sei. Einer der tiefsten Kenner Michelangelos, Herman Grimm, sagt, daß für den, der Michelangelos Sprache versteht, dies das höchste Lob aus seinem Munde sei. Wir, denen Raffaels ganzer Entwicklungsgang klar vor Augen liegt, viel klarer wenigstens als allen seinen Zeitgenossen, müssen bekennen, daß Michelangelo das Richtige getroffen hat, daß Raffael nur durch einen enormen Aufwand von Fleiß den Ausgleich aller in ihm schlummernden Kräfte errungen hat und damit zu einer unvergleichlichen Harmonie seines künstlerischen Wesens gelangt ist.

Die Feinde Raffaels, die Gift und Galle gegen ihn spien, wußten sicherlich nicht, daß sie ihre Pfeile auf keinen Glücklichen schleuderten. Um die Zeit, wo die Bilder für das französische Königspaar fertig geworden waren, seufzte Raffael unter einer erdrückenden Arbeitslast, und es konnte nicht fehlen, daß das auf seine Gemütsstimmung nachteilig einwirkte. Scharfsinnigen Beobachtern blieb es auch nicht ver-

borgen. So schrieb dem Herzog von Ferrara am 17. Dezember 1519 sein Geschäftsträger: „Bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch. Und Raffael ist es jetzt gerade um so mehr, als ihm seit Bramantes Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist.“ Damals trug Raffael aber schon fast fünf Jahre lang diese Bürde, die ihn, als er sie übernahm, gewiß mit freudigem Stolze erfüllt hatte. Als Bramante am 11. März 1514 gestorben war, hatte er noch über seinen Tod hinaus für seinen Schützling gesorgt. Für die Vollendung der eben erst von ihm begonnenen Peterskirche hatte er dem Papste keinen Besseren nach ihm empfehlen können als Raffael; und der Papst vertraute dem Rat des erfahrenen Mannes um so lieber, als er selbst Raffael wohlgeneigt war. Zunächst scheint er ihm die Bauleitung von St. Peter nur erst probeweise übertragen zu haben. Denn Raffael spricht bereits in einem vom 1. Juli 1514 datierten, an seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino gerichteten Brief davon, daß er die Stelle des Bramante an dem Bau von St. Peter einnehme, während das päpstliche Breve, worin Raffael definitiv zum Oberaufseher von St. Peter ernannt wird, das Datum des 1. August 1514 trägt. In der Zwischenzeit hatte Raffael einen Grundriß und ein Modell geliefert, die die volle Zufriedenheit des Papstes gefunden hatten. Da Raffael nicht genügende technische Kenntnisse besaß, wurden ihm fachkundige Gehilfen beigegeben, in der ersten Zeit ein gelehrter Mönch, Fra Giocondo, der aber schon am 1. Juli 1515 starb, dann Antonio da Sangallo und Peruzzi. Der schweren Sorge, die damit auf Raffaels Schultern geladen war und die ihn immer mehr niederdrückte, entsprachen die äußeren Fortschritte, die der Bau machte, nicht. Der Grundriß, den Raffael entworfen hatte, schloß sich ziemlich eng an den Bramantes an. Schon aus Pietät mochte er daran nichts Wesentliches ändern. Nur eine von drei Säulenreihen getragene Vorhalle scheint er hinzugefügt zu haben. Nach Vasaris Bericht soll Raffaels praktische Tätigkeit darin bestanden haben, daß er die vier von Bramante angeblich zu schwach gegründeten Pfeiler, die die Kuppel tragen sollten, durch langwierige und schwierige Arbeiten verstärken ließ, und im übrigen soll er die Räume überwölbt haben, die noch offen geblieben waren. Da jeder Nachfolger am Bau von St. Peter das Werk seines Vorgängers in Mißkredit brachte und nach Kräften daran änderte, läßt sich Raffaels Anteil nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

Das eine zog anderes mit sich. Da Papst Leo X. den beträchtlichen Aufwand, den der Bau von St. Peter erforderte, nach Möglichkeit verringern wollte, hatte er den Beschluß gefaßt, alles, was von Trümmern antiker Bauten in und bei Rom geeignet war, Marmor und anderes Gestein, und alles, was bei Ausgrabungen noch zutage kam, für den Bau in Anspruch zu nehmen. Die oberste Kontrolle dieser Angelegenheit wurde ebenfalls auf Raffaels Schultern gelegt, der jedes einzelne Stück auf seine Brauchbarkeit für St. Peter zu prüfen und zugleich darauf zu achten hatte, daß kein Stück Marmor zerstört würde, das eine Inschrift trüge, die „zum Vorteile der Wissenschaften“ der Erhaltung wert wäre. Fand auch Raffaels Begeisterung für die Antike dadurch neue Nahrung, so wurde doch auch sein Pflichtenkreis erweitert, und da der Architekt der Peterskirche nunmehr in aller Augen auch als großer Baukünstler galt, wurde er von Kardinälen und anderen Großen der Erde um Baupläne für Paläste und Villen angegangen. So hat er zum Beispiel die Entwürfe für den Palazzo Pandolfini in Florenz und die Villa Madama, vielleicht auch den für die reizende Villa Farnesina in Rom geliefert. Letztere ist zwischen ihm und Peruzzi streitig; und die übrigen Bauten, die ihm zugeschrieben werden, sind teils von anderen mit größeren oder geringeren Veränderungen seiner ursprünglichen Pläne ausgeführt, teils in späteren Zeiten so umgebaut worden, daß sich von Raffaels Tätigkeit als Architekt kein klares Bild gewinnen

läßt. Hinter seinem eine ganze Welt umspannenden Schaffen als Maler tritt sie jedenfalls weit zurück, noch weiter seine Tätigkeit als Bildhauer. Denn auch im Modellieren hatte er eine gewandte Hand. Dafür spricht wenigstens ein Werk, ein totes, von einem Delphin auf dem Rücken getragenes Knäblein, zu dem Raffael im Jahre 1516, wie uns durch einen an Michelangelo aus Rom gerichteten Brief bezeugt wird, ein Tonmodell geliefert hatte. Eine Marmorausführung nach diesem Modell befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Wir lernen daraus, daß das Raffael eigene und nur ihm eigene Schönheitsgefühl, seine vollendete Anmut auch in seinen plastischen Erfindungen zum Ausdruck gekommen ist. Man traute ihm eben alles zu; darum verlangten seine fürstlichen Gönner von ihm auch gelegentlich Zeichnungen zu Grabmälern, und es scheint auch, daß untergeordnete Bildhauer, deren Phantasie nicht ergiebig genug war, ihn um Entwürfe angingen. —

Wenn man aus den Schöpfungen eines Künstlers einen Schluß auf seine Seelenstimmung ziehen darf, so müssen die Jahre 1512—1516 die glücklichsten gewesen sein, die Raffael in Rom verlebt hat. In freudigem Stolze auf seinen durch rastlose Arbeit erworbenen Ruhm, der bald ganz Italien durchhallte, schuf er aus freiem und frohem Geiste heraus, der noch nicht durch die täglich wachsende Arbeitslast in seinem leichten Aufschwung gehemmt wurde. In dieser Zeit entstanden auch seine großen Staffeleibilder, von denen das seiner Entstehung nach letzte überhaupt als die Krone seiner Schöpfungen gilt. Am Anfang dieser Reihe steht die Madonna di Foligno, ein für einen päpstlichen Kämmerer gemaltes Andachtsbild, das nach seinem längeren Aufenthalt in einer Kirche zu Foligno den Beinamen erhalten hat (jetzt in der Galerie des Vatikans, S. 105). Man möchte dieses Bild als eine Vorstufe zur Sixtinischen Madonna ansehen, weil es schon alle Keime enthält, die in der Sixtina zu höchster Entfaltung gebracht worden sind. Insbesondere steht der die Tafel haltende Engel den beiden Engelsbübchen in der Sixtina bereits nahe, während in dem Christuskinde das florentinische Bewegungsmotiv noch nachklingt. Auch in der etwa 1513 entstandenen „Madonna mit dem Fisch“ (S. 108), wo der Engel der Gnadenmutter und dem göttlichen Kinde den jungen Tobias zuführt, woraus man schließt, daß das Gemälde von einem Augenkranken zu seiner glücklichen Heilung in eine Kirche gestiftet worden ist, tritt in der Madonna wie in dem Jesusknaben das rein Menschliche mehr hervor, zum Beispiel darin, wie das Kind mit beiden Armen um sich greift. Dagegen führen uns die beiden anderen Bilder, die hier in Betracht kommen, von der Erde hinweg in das Reich des Visionären. „Die heilige Cäcilia“ (S. 117), die etwa 1513 bei Raffael als Altarbild für die Kirche San Giovanni in Monte bei Bologna bestellt worden ist, hat eben Gesang und Orgelspiel vollendet, als sie mit seligem Entzücken vernimmt, wie ihr Gesang von den Engeln des Himmels aufgenommen wird und zurückklingt. Ganz in sich versunken und den himmlischen Klängen lauschend, stehen die Heiligen Paulus, Johannes und der Bischof Petronius um sie herum; nur die heilige Magdalena blickt aus dem Bilde heraus, nicht weil sie an der himmlischen Musik weniger Teilnahme empfindet, sondern weil Raffael hier einen Kontrast zu dem völlig der Welt entrückten Paulus brauchte, um den fünf Köpfen auch in der Ruhe ein gewisses Maß der Bewegung und der Steigerung zu geben. Der Kopf der Magdalena ist wiederum eine Vorstufe zu der Sixtinischen Madonna (S. 133—135), in der Raffael das durch die sogenannte „Donna Velata“ gegebene menschliche Urbild zur höchsten ihm erreichbaren Schönheit verklärt und durchgeistigt hat. Darüber hinaus konnte selbst er nicht, so viele Madonnen er nach diesem etwa in den Jahren 1515—1516 entstandenen Bilde auch entworfen und von seinen Schülern hat ausführen lassen. In diesem Gnadenbilde,

das sich „wie ein Gebild aus Himmelshöhen“ der staunenden Menschheit zeigt, hat Raffael das Höchste gegeben, was er aus seinem Reichtum spenden konnte. Das rein Menschliche ist hinter dem Göttlichen zurückgetreten. In unnahbarer Hoheit tritt die Madonna aus den Wolken heraus, in vollem Bewußtsein, daß sie nicht mehr das zärtlich geliebte Kind, sondern den Heiland der Welt in ihren Armen trägt. Der heilige Sixtus empfiehlt mit der Rechten die unten harrende Gemeinde der Gnadenmutter, zu der die heilige Barbara in scheuer Demut und doch in süßiger Beseligung durch die Gewißheit, dem Höchsten nahe zu sein, nicht einmal die Augen aufzuschlagen wagt. Unten schließen zwei Engelbübchen, die aus den Scharen der das Wolkenreich belebenden Cherubim herausgetreten zu sein scheinen, die Komposition ab, indem sie den Blick wieder zu der himmlischen Erscheinung zurücklenken. Für die Kirche des Benediktinerklosters San Sisto in Piacenza gemalt, wurde das Bild von dort 1754 nach Dresden verkauft, wo es seitdem Millionen von Menschen mit jenem stillen Glück seelischer Erhebung und Läuterung erfüllt hat, das nur wenige Kunstwerke einzuflößen vermögen.

Wie in der Stärke der seelischen Stimmung, hat Raffael in diesem ganz eigenhändig gemalten Bilde auch das Höchste seines technischen Könnens in Zeichnung, plastischer Modellierung und malerischer Ausführung geboten. Das gesteigerte Maß in der koloristischen Haltung, das die Fresken in der Stanza d'Eliodoro kennzeichnet, zeigt sich in noch höherem Grade in den vier gleichzeitig entstandenen Altarbildern, und es zeigt sich auch in den Bildnissen dieser Periode, dem von wahrhaft historischem Geiste erfüllten Porträt Leos X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici im Palazzo Pitti (S. 156), dem Bildnis eines Kardinals in Madrid (S. 85), dem Doppelbildnis der venezianischen Diplomaten Beazzano und Navagero in der Galerie Doria in Rom (S. 151), in dem Bildnisse des ebenso geistvollen wie liebenswürdigen Grafen Castiglione im Louvre zu Paris (S. 127), endlich dem großartigen Abbild eines Unbekannten in Krakau (S. 130). In diesen hat Raffael wohl das Höchste geleistet, was er nach der malerischen Seite überhaupt leisten konnte oder wollte. Denn er war keineswegs gewillt, dem Kolorit, wie es die Venezianer taten, eine überragende Stellung einzuräumen. Nur wenn sich Zeichnung, Modellierung und Färbung zu einer Harmonie zusammenschlossen, in der jeder Teil gleichwertig war, stand ihm ein vollendetes Kunstwerk vor Augen.

Es ist wohl nur ein Zufall, daß Raffael in dieser römischen Zeit nur ein einziges Bildnis einer Frau aus den höheren Ständen gemalt hat, das der Prinzessin Johanna von Aragonien. Es ist in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen sich das beste im Louvre befindet (S. 157), an dem er vielleicht das Antlitz selber gemalt hat. Aber die Anordnung ist von ihm angegeben worden, und damit hat er ein Vorbild geschaffen, das ähnlich, wie die Mona Lisa Leonardos, auf die Malerwelt gewirkt hat.

Am stärksten hat er aber auf die Künstler seiner Zeit und die der folgenden Jahrhunderte durch die sogenannten „Tapeten“ eingewirkt, zehn Darstellungen aus der Apostelgeschichte und speziell aus der Geschichte der Apostel Petrus und Paulus, die er auf Geheiß des Papstes in den Jahren 1515 und 1516, also gleichzeitig mit den Gemälden in der Stanza d'Eliodoro, entwarf. Nach seinen Entwürfen malten seine Schüler große Kartons, nach denen in Brüssel Teppiche (Tapeten) in Wolle, Seide und Goldfäden gewebt wurden, die an hohen Festtagen zur Bekleidung der unteren Wände der Sixtinischen Kapelle dienen sollten (S. 136—150). Am 26. Dezember 1519 wurden sie zum ersten Male aufgehängt und erregten sowohl durch die Schönheit der Kompositionen wie durch die Kostbarkeit des Stoffes — hatte doch die Webearbeit allein

einen Aufwand von 15000 Golddukaten erfordert — allgemeines Staunen. Heute ist freilich der ursprüngliche Glanz verblaßt. Das Gold ist stumpf und blind geworden, und die Farben sind verblichen. Auch sind die Bordüren zum Teil zerstört, was nicht wundernehmen kann, da die Teppiche mehrere Male aus Rom entführt wurden und die schwersten Unbilden erlitten, bis sie 1808 wieder nach Rom zurückkehrten, wo sie einen Platz in der nach ihnen benannten „Galleria degli Arazzi" im Vatikan erhalten haben. Einer der Teppiche, die Blendung des Zauberers Elymas, ist sogar nur zur Hälfte erhalten, da er bei der Eroberung Roms 1527 von den beutegierigen Soldaten Karls V. zerschnitten worden ist. Auch von den Kartons haben sich nur sieben erhalten, die aus Brüssel in den Besitz Karls I. von England und später in das South Kensington (jetzt Victoria- und Albert-) Museum in London gekommen sind.

Ansicht der Loggien des Vatikans in Rom

Auch diese Kompositionen lassen erkennen, daß Raffael sich zur Zeit ihrer Entstehung in einer harmonischen Seelenverfassung befunden hat, die in jedem Zuge der Zeichnung widerklingt. „Er scheint," sagt Burckhardt, „mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes." Die Typen der heiligen Gestaltung, die Raffael hier aufgestellt, die Art, wie er sie in Gewänder gekleidet hat, die von der Antike abgeleitet, aber doch frei behandelt und ganz „raffaelisch" sind, die groß gedachte, bedeutungsvolle und doch leicht faßliche Gebärdensprache, das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, die vollkommene Verschmelzung des Plastischen mit dem Malerischen — das alles zusammen wurde von den Künstlern der folgenden Zeiten begierig aufgegriffen und wurde so zu einer allgemeinen künstlerischen Sprache, die an allen Orten und zu allen Zeiten verstanden worden ist. Schon Goethe empfand es, daß Raffael hier Michelangelo gleichgekommen ist, wenn er sagt, die Teppiche seien das einzige Werk Raffaels, „das nicht klein erscheint, wenn man von Michelangelos Fresken in der Sixtina kommt". Neben diesen Fresken sollten sich ja auch die Teppiche Raffaels behaupten, und das wußte Raffael klug zu erreichen, indem er es vermied, mit dem dramatischen Pathos Michelangelos zu wetteifern, sondern die Größe des Stils und die Erhabenheit des Ausdrucks in den

Grenzen ruhiger Schönheit suchte. In Kompositionen, wie der Übergabe der Schlüssel (S. 136) und dem wunderbaren Fischzug (S. 142), hat die Geschichtsmalerei großen Stils eine Höhe erreicht, die niemals überschritten worden ist. Hier hat der Madonnenmaler gezeigt, welchen Überschuß auch an männlicher Kraft er besaß.

Eine noch deutlichere Gebärdensprache reden die zweiundfünfzig biblischen Darstellungen (achtundvierzig aus dem Alten, vier aus dem Neuen Testament), mit denen die Schüler Raffaels unter seiner Leitung und nach seinen Angaben die erste Arkadenreihe des zweiten Stockwerks im vorderen großen Hofe des Vatikans schmückten, und zwar die ersten dreizehn flachen Kuppeln, die gewissermaßen den Abschluß einer überaus reichen, die Rückwand und die Pfeiler (Probe a. S. 201) überziehenden ornamentalen Dekoration bilden. Diese Ornamentik ist aus der Antike erwachsen, aus den Resten antiker Wandmalereien, die der nach Altertümern forschende Raffael und seine Schüler in den halbverschütteten Ruinen des alten Roms, in unterirdischen Räumen, die sie „Grotten“ nannten, entdeckt hatten. Danach hat diese Dekoration den Namen der „Grottesken“ erhalten. Für die biblischen Darstellungen, von denen je vier in einer Kuppel Platz finden mußten, war mithin nur ein beschränkter Raum übrig, und darum mußte auf alles Überflüssige verzichtet werden. Jede Szene mußte mit vollster Klarheit und Deutlichkeit zum Beschauer sprechen, und auch diese Aufgabe hat Raffael mit staunenswerter Meisterschaft gelöst. Er hat ein Muster einfacher, allgemein verständlicher Erzählungsweise aufgestellt; und dadurch hat die „Bibel Raffaels“, wie man die Gesamtheit dieser Bilder kurzweg nennt, eine bis auf die Gegenwart nachwirkende Volkstümlichkeit erlangt (S. 175—200).

Halle in der Villa Farnesina zu Rom
mit Raffaels Fresken-Zyklus von Amor und Psyche

Wie Raffael schließlich auch die Antike, trotz seiner begeisterten Verehrung für sie, zu bemeistern und seinem innersten Wesen, seinem persönlichen Stil anzupassen wußte, hat er noch gegen das Ende seines Lebens in einer Bilderreihe zeigen können, die einen unvergleichlichen Schmuck der unteren Halle der Villa Farnesina am Tiber bildet. Der Besitzer der Villa, der reiche Bankier Agostino Chigi aus Siena, der zu den wärmsten Gönnern Raffaels gehörte, hatte den Meister schon im Jahre 1514 bewogen, in einem Raume

dieser Villa ein Fresko aus der altgriechischen Mythe, den Triumph der Galatea, zu malen, der, wie ihn Raffael auffaßte, zu einem Lobgesang auf die alles vereinende Liebe geworden ist (S. 116). Zu jeder einzelnen Gestalt glaubt man das Urbild in einer antiken Statue oder in einem antiken Relief zu sehen. Wenn man aber eine jede auf den Zusammenhang mit einem Urbild prüft, wird man erst gewahr, wie Raffael jedes einzelne Stück „durch sein Temperament gesehen" und danach umgemodelt, wie er alles Konventionelle beseitigt und an seine Stelle die voll- und warmblütige Natur gesetzt hat. Das gleiche Verhältnis zur Antike offenbart sich auch in den Bildern aus der Geschichte der Psyche, die er, in freier Benutzung der Erzählung des Apulejus, an der Decke und den Gewölbezwickeln der Halle darstellte (S. 158—164). Die beiden großen Bilder an der Decke, die Raffael wie zwei an der Decke aufgespannte Teppiche behandelte, schildern die Schlußmomente der Erzählung: auf der einen Seite das Gericht der Götter über Amor und die Aufnahme der Psyche in den Olymp (S. 163), auf der anderen Seite das Hochzeitsmahl des jungen Paares im Kreise der Götter (S. 164). Aber wie prächtig auch diese figurenreichen Gruppenbilder in der Anordnung, wie wechselvoll sie in den Bewegungsmotiven, und wie reich sie an fesselnden Einzelzügen sind: die größere Meisterschaft in der Komposition hat Raffael doch in den Zwickelbildern bewährt, in denen er mit spielender Hand die größten Schwierigkeiten überwand, die ihm die unbequeme Raumgestaltung bot. In der Gruppe der drei Grazien, denen Amor die Geliebte zeigt (S. 158 r.), in der Rückkehr Psyches aus der Unterwelt (S. 161 l.), in dem herabschwebenden und dann wieder die Psyche emportragenden Merkur (S. 160 r. u. 162 r.) hat Raffael gerade der Ungunst des Raumes eigentümliche Schönheiten in den Haltungs- und Bewegungsmotiven abgewonnen, und über das rein Formale hinaus ist auch der tiefste Empfindungsgehalt nicht zu kurz gekommen. In der Gruppe des Jupiter und der Venus (S. 160 l.), die dem Vater der Götter mit schmeichelnder Koketterie ihre Klage vorträgt, und in der Gruppe des den Jupiter küssenden Amor (S. 162 l.) hat Raffael sogar gezeigt, daß es ihm auch an Humor nicht gefehlt hat, der sonst der romanischen Rasse im allgemeinen versagt ist. Die zehn Darstellungen aus der Geschichte der Psyche werden durch die Bilder auf den Stichkappen über den Bogen ergänzt, auf denen Amoretten mit den Attributen oder Lieblingstieren der Götter erscheinen. Sie sollen den Triumph der Alleinherrscherin Liebe versinnlichen, der auch die Götter unterworfen sind. Wohl ist die ganze Bilderreihe von dem Geiste der Antike eingegeben und erfüllt; aber die Formensprache ist das persönlichste Eigentum Raffaels, der sich aus seinen kraftvollen römischen Modellen ein Göttergeschlecht erschaffen hatte, dem Menschliches und

Bildnis Raffaels
Nach einem Kupferstich von Marc Anton

Irdisches keineswegs fremd waren. Nach seiner Gewohnheit hat der Meister nur die Kartons gezeichnet. Die Ausführung der Bilder geschah durch Giulio Romano und Francesco Penni, während die Fruchtschnüre, die die einzelnen Darstellungen trennen, von Giovanni da Udine ausgeführt wurden, der auch den Hauptanteil an den Grottesken in den Loggien des Vatikans gehabt hat.

Raffael war in den letzten Jahren seines Lebens eine Art Generalintendant der schönen Künste geworden, der alles auf sich nahm, weil er die Schwäche hatte, niemand etwas abschlagen zu können, und zugleich den Ehrgeiz, überall zugegen zu sein und alles selbst bis ins kleinste zu überwachen. Zu der Aufsicht über die Peterskirche, auf deren Bauplatz er fast täglich zu sehen war, hatte er in den letzten Jahren seines Lebens noch ein großes Werk übernommen: eine Rekonstruktion des alten Roms aus seinen Trümmern. Zu diesem Zweck hatte er selbst an allen Ruinen Messungen vorgenommen, und nach seinen Detailzeichnungen sollte ein großes Gemälde angefertigt werden, auf dem die alten Herrlichkeiten in ihrer ursprünglichen Pracht erstehen sollten. Die Arbeit muß bis zu seinem Tode schon ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein; denn in einem unmittelbar nach Raffaels Tode geschriebenen Briefe eines begeisterten Kunstkenners heißt es, daß die Gelehrten am meisten seinen Tod beklagen würden, „weil er die Beschreibung und das Gemälde des alten Roms, das eine sehr schöne Sache gewesen war, nicht habe liefern können".

Diesen Anstrengungen war die physische Kraft Raffaels, der, wenn wir aus seinem Jugendbildnis einen Schluß auf seine körperliche Beschaffenheit ziehen dürfen, zart und schwächlich von Natur war, auf die Dauer nicht gewachsen. Ende März 1520 ergriff ihn ein hitziges Fieber, mit dem er acht, nach anderen Berichten vierzehn Tage lang kämpfte, ehe seine Lebensflamme erlosch. Ganz Rom folgte in fieberhafter Aufregung den Wechselfällen seiner Krankheit; der Papst und alle geistlichen Würdenträger ließen täglich Erkundigungen einziehen; und als er am 6. April 1520, dem Karfreitag, gegen zehn Uhr abends seine Augen schloß, ging ein allgemeiner Klageruf durch die Stadt. Überall empfand man, daß sein Tod eine Lücke gerissen, die niemand auszufüllen imstande war. Am anderen Tage ging die Kunde von seinem Tode in alle Welt. „Von nichts anderem ist hier die Rede," schrieb der mantuanische Gesandte an seine Fürstin, „als von dem Verluste

Raffaels Grabmal im Pantheon zu Rom (links)

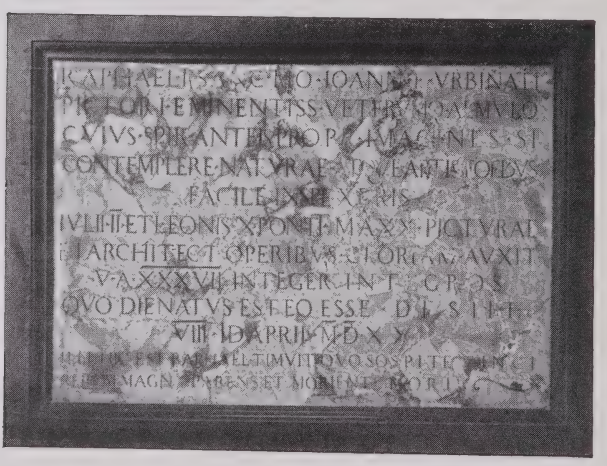
dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines dreiunddreißigsten (es muß heißen: siebenunddreißigsten) Jahres nun sein erstes Leben beschlossen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe sagen werden, ewige Dauer haben." Man hatte also schon damals das volle Bewußtsein von der Größe Raffaels und seiner künstlerischen Bedeutung für alle Zukunft.

Noch ein großes Altarbild hatte Raffael hinterlassen, das nach der Überlieferung bei der Aufbahrung seiner Leiche über seinem Sarge aufgehängt wurde: die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, die der Kardinal Giulio de' Medici für eine Kirche in Narbonne bestellt hatte (S. 202 u. 203). Die obere Hälfte hat Raffael selbst ausgeführt, während die untere von Giulio Romano und Francesco Penni vollendet worden ist.

Raffaels Leichnam wurde im Pantheon beigesetzt, wo er sich noch selbst die Grabstätte hatte herrichten und dafür eine Statue der Madonna von seinem Freunde Lorenzetti hatte anfertigen lassen, die noch heute die Kapelle schmückt (siehe die umstehende Abbildung). Ein anderer Freund Raffaels, der Kardinal Pietro Bembo, verfaßte in klassischem Latein die Grabschrift, in der er die Natur, die „große Mutter des Lebens", sagen läßt, sie hätte gefürchtet, daß Raffael sie, wenn er am Leben geblieben wäre, besiegt hätte, und daß, wenn er stürbe, auch sie sterben müßte.

Einen Schatz unendlichen, sich immer erneuenden Segens hat Raffael der Menschheit hinterlassen. Was er ihr bedeutet, wie er durch tausend Fäden mit unserem ganzen geistigen Leben verbunden ist, hat niemand schöner in Worte gefaßt als Herman Grimm: „Die Kenntnis Raffaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach als nach etwas, das zu ihrem Wohlsein unentbehrlich ist."

Adolf Rosenberg (†)



Raffaels Grabschrift

RAFFAELS GEMÄLDE

RAPHAEL'S PICTURES

LES TABLEAUX DE RAPHAËL

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Fresko = fresco = fresque
Karton in Leimfarben-Malerei = cartoon, painted in distemper = carton, peint en détrempe
Wandteppich = tapestry = tapisserie

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

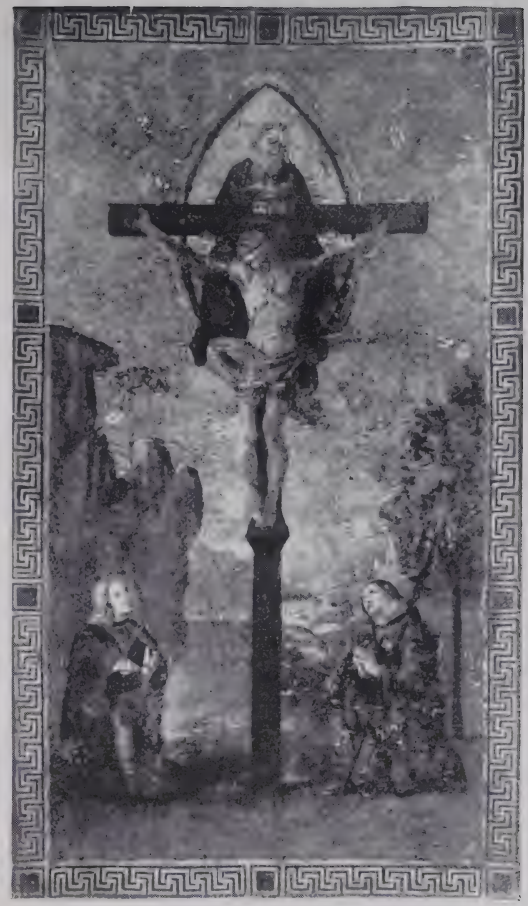
* = vergleiche die Erläuterungen (S. 217)
= see the „Erläuterungen" (p. 217)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 217)

*Città di Castello, Städtische Galerie

Die Erschaffung des Weibes

1499

The creation of woman La création de la femme



Auf Leinwand, je H. 1,60, B. 0,90

Die heilige Dreieinigkeit

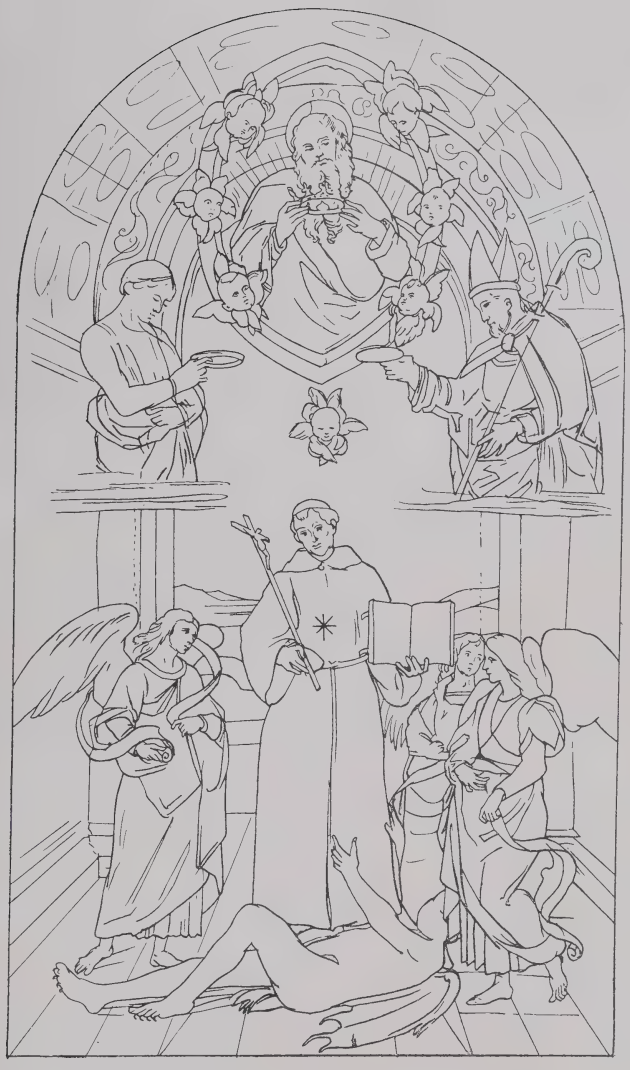
1499

The Holy Trinity La sainte Trinité

Perugia, Audienzsaal der Wechslerzunft (Cambio) Fresko

Allegorie der Tapferkeit

Fortitude 1500 La Vaillance



*Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino
Rekonstruktionsversuch des zugrunde gegangenen Altarbildes (nach Fischel)
1500—1501

The coronation of St. Nicholas of Tolentino (Reconstruction)

Le couronnement de Saint Nicolas de Tolentino (Réconstruction)

Neapel, Museum

Auf Holz, H. 1,12, B. 0,75

Gott-Vater in Glorie

(Aus der Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino)

God-Father in Glory

(Detail from the Coronation of St. Niccolo of Tolentino)

1500—1501

Dieu le Père

(Détail du Couronnement de Saint Nicolas de Tolentino)

Neapel, Museum

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,41

Maria

The virgin

La vierge

*Brescia, Galerie Tosio-Martinengo

Auf Holz, H. 0,32, B. 0,27

Engelskopf

(Aus der Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino)

1500—1501

Head of an angel

Tête d'un ange

*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,17, B. 0,17

Der Traum des Ritters

The dream of the knight — Um 1500 — Le songe du chevalier

*Chantilly, Musée Condé — Auf Holz, H. 0,17, B. 0,12

Die drei Grazien

The three Graces — Um 1500 — Les trois Grâces

*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,27

Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen

St. George and the dragon 1500–1502 (?) Saint Georges et le dragon

*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,31, B. 0,27

Der heilige Michael, den Drachen tötend

St. Michael and the dragon 1500–1502 Saint Michel et le dragon

* Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,179, B. 0,18

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child

(Madonna Conestabile della Staffa)

La Vierge avec l'Enfant

1500—1502

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,69, B. 0,50

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

(Madonna aus dem Hause Diotalevi)

The Virgin with Child and St. John — Um 1502 — La Vierge avec l'Enfant et Saint Jean

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,52, B. 0,38

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child

(Madonna der Sammlung Solly)

La Vierge avec l'Enfant

Um 1502

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,34, B. 0,29

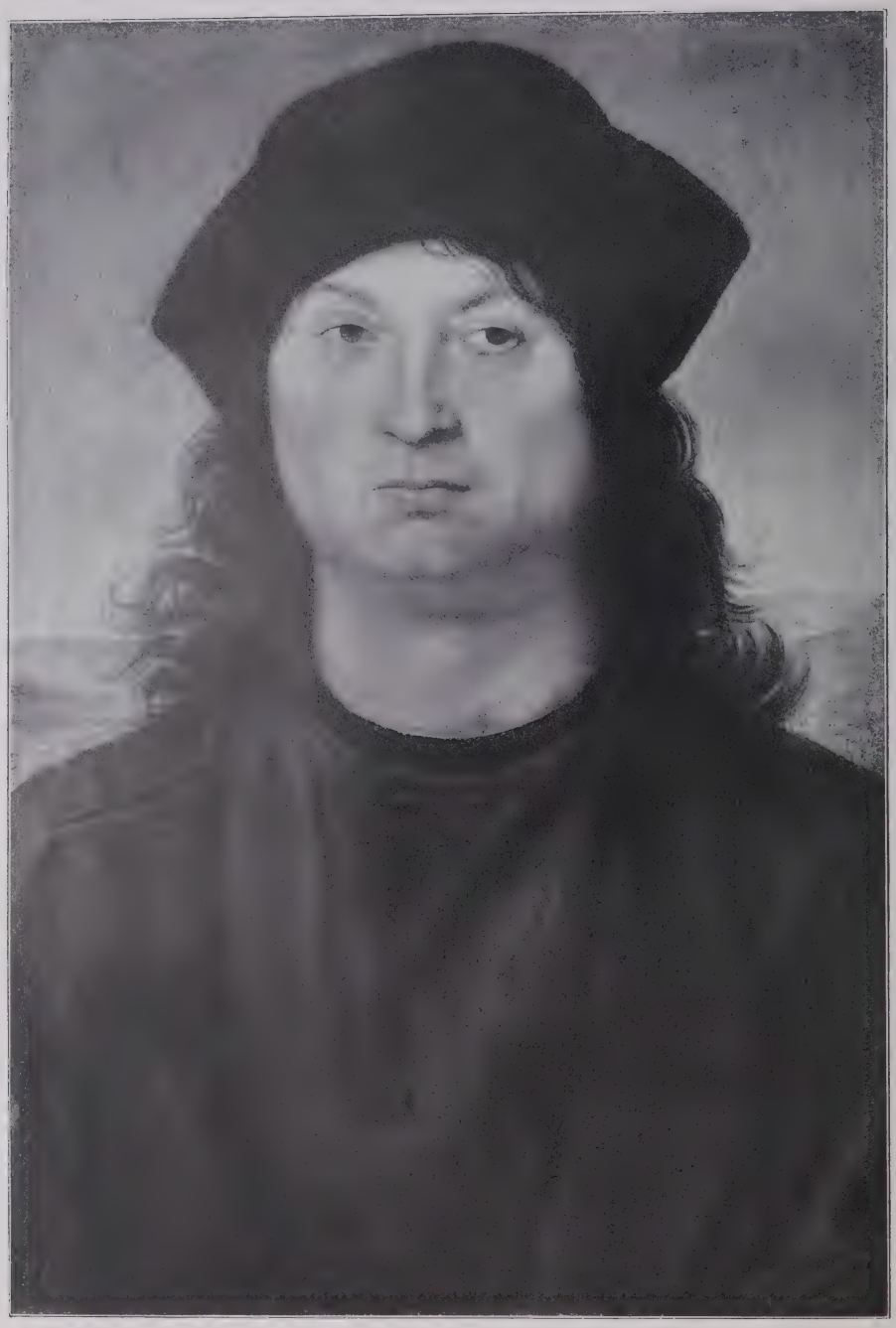
Maria mit dem Kinde und Heiligen

(links der heilige Hieronymus, rechts der heilige Franziskus)

Um 1502

The Virgin and Child, St. Jerome and St. Francis

La Vierge entre Saint Jérôme et Saint François



Rom, Galerie Borghese

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,30

Bildnis des Pietro Perugino (?)

Portrait of Pietro Perugino (?) Um 1502—1503 Portrait de Pierre le Pérugin (?)

*Brescia, Städtische Galerie — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,23

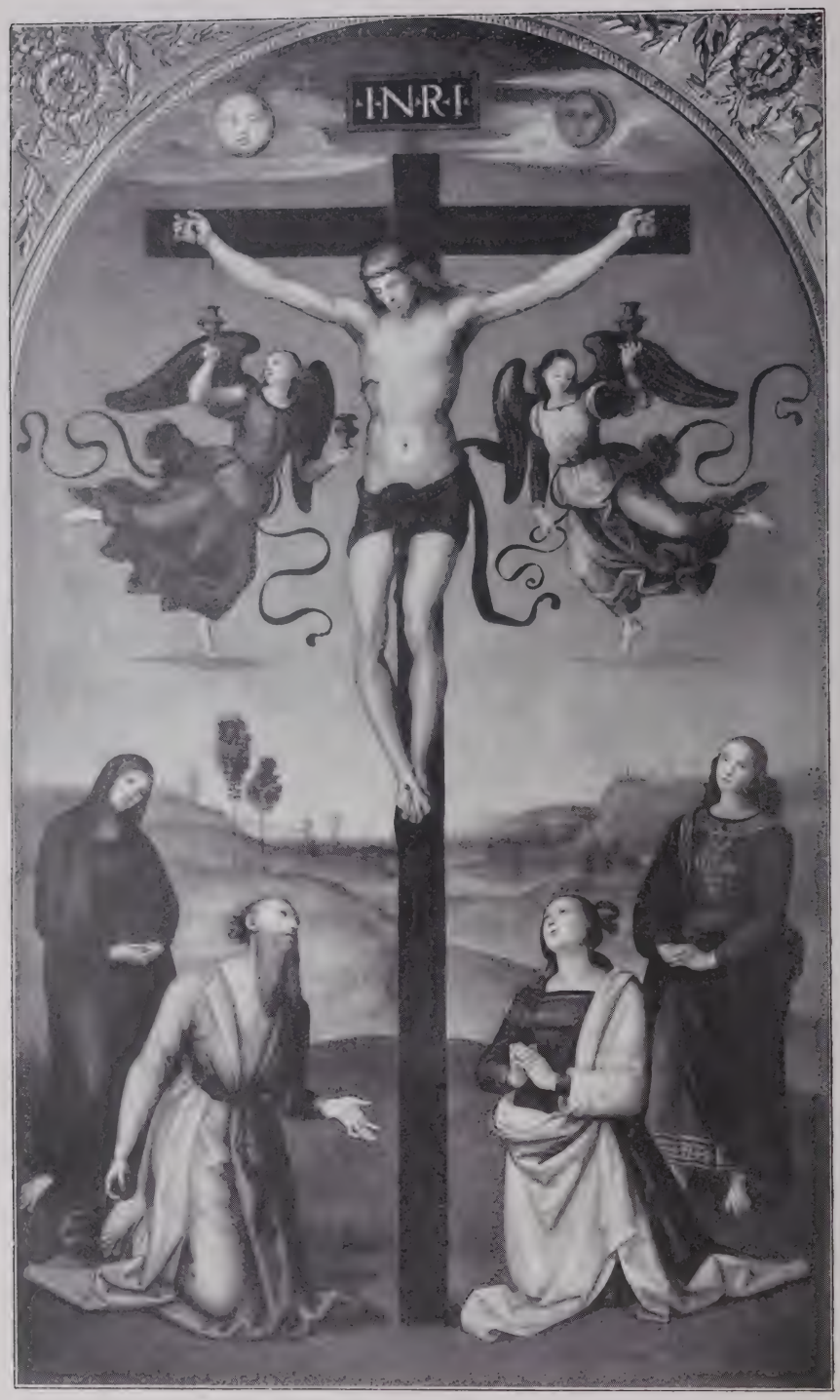
Der segnende Christus

Christ blessing — 1502—1503 — Le Christ bénissant

*Bergamo, Akademie — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,34

Der heilige Sebastian

St. Sebastian — 1502—1503 — Saint Sébastien



*London, Sammlung Mond

Auf Holz, H. 2,57, B. 1,64

Christus am Kreuz

Christ on the cross

1502—1503

Le Christ en croix

*Richmond, Sir Herbert Cook

Auf Holz, H. 0,233, B. 0,418

Hieronymus bestraft den Häretiker Sabinianus

Jerome punishing the heretic Sabinianus

1502—1503

Jérôme punissant Sabinien l'hérétique

*Lissabon, Galerie

Auf Holz, H. 0,233, B. 0,413

Cyrillus erweckt drei Verstorbene

Cyrillus resuscitates three deceased

1502—1503

Trois morts ressuscités par Cyrille

*Rom, Vatikan

Auf Leinwand, H. 2,67, B. 1,63

Die Krönung der Maria

The coronation of the Virgin 1503 Le couronnement de la Vierge

a

The annunciation Die Verkündigung L'annonciation

b

The magi adoring Christ Die Anbetung der Könige L'adoration des rois

c

The presentation in the temple Die Darstellung Christi im Tempel La présentation au temple

a—b—c Teile der Altarstaffel zu dem Bilde S. 17

*Mailand, Brera

Auf Holz, H. 1,69, B. 1,14

Die Vermählung der Jungfrau Maria

(Lo Sposalizio)

The marriage of the Holy Virgin 1504 Le mariage de la Vierge

Die heilige Magdalena und die heilige Katharina
(Verschollenes Gemälde)

St. Magdalen and St. Catherine
(Lost picture)

Um 1504 (?)

Sainte Madelaine et Sainte Catherine
(Tableau perdu)

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,35

Bildnis des Francesco Maria della Rovere (?)

Um 1503—1504

Portrait of Francesco Maria della Rovere (?)

Portrait de Francesco Maria della Rovere (?)

*Budapest, Museum der bildenden Künste

Auf Holz, H. 0,554. B. 0,39

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man — Um 1503—1504 — Portrait d'un jeune homme

*New York, Pierpont Morgan — Auf Holz

Madonna mit Heiligen

(Madonna der Nonnen von Sant' Antonio)

The Virgin with saints (1503—1505) La Vierge et des saints

*London, Nationalgalerie

Auf Holz

Die Kreuztragung Christi

(Mittelteil der Altarstaffel zu dem Bilde auf S. 23)

Um 1505

Christ bearing the cross

Le Christ portant la croix

DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLO

*Boston, Mrs. Gardner — Auf Holz

Die Beweinung des Leichnams Christi
The lamentation over Christ 1505 Le Christ pleuré par les siens

*London, Dulwich College Callery

Der heilige Franziskus von Assisi
St. Francis of Assisi Saint François d'Assise
Um 1505

Auf Holz, je H. 0,24, B. 0,16

Der heilige Antonius von Padua
St. Anthony of Padua Saint Antoine de Padoue
(Teile der Altarstaffel zu dem Bilde auf S. 23) Um 1505

London, Lady Burdett-Coutts — Auf Holz

Christus am Ölberg

(Teil der Altarstaffel zu dem Bilde auf Seite 23)

Aus Raffaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel. Verlag G. Grote, Berlin

Christ on the mount of olives — 1505 — Le Christ sur le mont des oliviers

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, Durchmesser 0,86

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

(Madonna del Duca di Terranuova)

The Virgin with Child and little St. John — Um 1505 — La Vierge avec l'Enfant et le petit Saint Jean

Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,86, B. 0,56

Die Madonna del Granduca

The Virgin of the grand-duke — Um 1505 — La Vierge du grand-duc

*Philadelphia, A. P. Widener — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,43

Die „kleine Madonna Cowper"

The „small Virgin Cowper" — Um 1505 — La „petite Madone Cowper"

*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,53

Die Madonna aus dem Hause Tempi

The Virgin from the Casa Tempi — Um 1505 — La Vierge de la Casa Tempi

* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,215

Der heilige Georg

St. George — 1504—1505 — Saint Georges

*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 2,74, B. 1,52

Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer (links) und dem heiligen Nikolaus (rechts)

(Madonna Ansidei)

The Virgin and Child, St. John the Baptist and St. Nicholas of Bari — 1504—1506 — La Vierge avec l'Enfant, Saint Jean Baptiste et Saint Nicolas de Bari

*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,71, B. 0,53

Die heilige Katharina von Alexandrien

St. Catherine of Alexandria 1505 (?) Sainte Catherine d'Alexandrie

* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,13, B. 0,88

Madonna im Grünen

The Virgin in the meadow

1505

La Vierge dans les champs

*Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 1,06, B. 0,75

Die Madonna mit dem Stieglitz

The Virgin with the goldfinch (Madonna del Cardellino) La Vierge au chardonneret

1505—1506

*Petersburg, Eremitage

Leinwand, H. 0,74, B. 0,57

Die Madonna mit dem bartlosen Joseph

The Virgin and Joseph without a beard Um 1506 La Vierge avec Joseph imberbe

*Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — Portrait de femme

* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,59

Weibliches Bildnis

Portrait of a woman

Um 1506

Portrait de femme

* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44

Bildnis des Angelo Doni

Portrait of Angelo Doni

Um 1506

Portrait d'Angelo Doni

* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44

Bildnis der Maddalena Doni

Portrait of Magdalen Doni

Um 1506

Portrait de Madeleine Doni

*Perugia, Kloster San Severo — Fresko

Die Dreifaltigkeit

(Die sechs Heiligen unten von P. Perugino)

The Holy Trinity — 1505—1507 — La sainte Trinité

*Perugia, Kloster San Severo

Fresko

Die Dreifaltigkeit
(Ausschnitt)
1505—1507

The Holy Trinity
(Detail)

La sainte Trinité
(Détail)

*Paris, Louvre

Auf Holz, H. 1,22, B. 0,80

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

(Die schöne Gärtnerin)

The Virgin with Child and little St. John 1507 La belle Jardinière

*Chantilly, Musee Condé

Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Die Madonna aus dem Hause Orléans

The Holy Virgin from the house of Orleans Um 1507 La Vierge de la maison d'Orléans

London, Bridgewater-House

Auf Leinwand, Durchmesser 1,02

Die heilige Familie unter der Palme

The Holy Family under the palm-tree · Um 1507 · La Sainte Famille sous le palmier

*Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,20

Madonna Esterhazy

The Holy Virgin Esterhazy — Um 1507 — La Vierge Esterhazy

*Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,21

Die heilige Familie mit dem Lamm

The Holy Family and the lamb — 1507 — La Sainte Famille à l'agneau

* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,32, B. 0,98

Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani

The Holy Family from the casa Canigiani — Um 1507 — La Sainte Famille de la maison Canigiani

*Rom, Galerie Borghese — Auf Holz, H. 1,84, B. 1,76

Die Grablegung Christi

The entombment — 1507 — La mise au tombeau

*Rom, Vatikan

Auf Holz, jedes H. 0,16, B. 0,24

Glaube — Liebe — Hoffnung

Faith, love and hope

La foi, la charité, l'espérance

(Teile der Altarstaffel zu dem Bilde auf S. 48)

*London, Bridgewater-House

Auf Leinwand, H. 0,81, B. 0,56

Maria mit dem Kinde
(Bridgewater Madonna)
Um 1507

The Virgin and Child

La Vierge avec l'Enfant

*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,56

Maria mit dem Kinde
(Madonna aus dem Hause Colonna)
Um 1507—1508

The Virgin with Child

La Vierge avec l'Enfant

*Panshanger, Lord Cowper

H. 0,68, B. 0,46

Die „große Madonna Cowper"

The „large Virgin Cowper" 1508 La „grande Madone Cowper"

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 2,76, B. 2,19

Die Madonna unter dem Baldachin

The Virgin under the baldachin 1508 La Vierge au baldaquin

*Rom, Vatikan

Vgl. S. 66 u. 69

Partie aus der Stanza della Segnatura

Part of the Stanza della Segnatura

1509—1511

Partie de la Stanza della Segnatura

*Rom, Vatikan

Fresko

Decke der Stanza della Segnatura

The ceiling of the Stanza della Segnatura 1509—1511 Plafond de la Stanza della Segnatura

*Rom, Vatikan — Fresko

Die Gerechtigkeit

Justice — Stanza della Segnatura 1509—1511 — La justice

*Rom, Vatikan — Fresko

Die Poesie

Poetry — Stanza della Segnatura 1509—1511 — La poésie

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Theologie

Theology

Stanza della Segnatura 1509—1511

La théologie

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Philosophie

Philosophy

Stanza della Segnatura 1509—1511

La philosophie

Rom Vatikan — Fresko

Der Sündenfall
Stanza della Segnatura 1509—1511
The fall of man — Le premier péché

*Rom, Vatikan — Fresko

Das Urteil Salomos
Stanza della Segnatura 1509—1511
The judgement of Solomon — Le jugement de Salomon

*Rom, Vatikan

Fresko

Der Sieg Apollos über Marsyas

Stanza della Segnatura 1509—1511

The victory of Apollo over Marsyas La victoire d'Apollon sur Marsyas

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Astronomie

Stanza della Segnatura 1509—1511

Astronomy L'astronomie

* Rom. Vatikan — Fresko

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant — Stanza della Segnatura 1509—1511 — Le triomphe de la religion

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant (Detail) (Ausschnitt) 1509—1511 Le triomphe de la religion (Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant (Detail) | (Ausschnitt) 1509—1511 | Le triomphe de la religion (Détail)

* Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant
(Detail)

(Ausschnitt)
1509—1511

Le triomphe de la religion
(Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant (Detail) | (Ausschnitt) 1509—1511 | Le triomphe de la religion (Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The church triumphant (Detail) | (Ausschnitt) 1509—1511 | Le triomphe de la religion (Détail)

*Rom, Vatikan

Fresko

Der Parnass

The mount Parnassus

Stanza della Segnatura 1509—1511

Le Parnasse

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

The mount Parnassus
(Detail)

Der Parnass
(Ausschnitt)
1509–1511

Le Parnasse
(Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Der Parnass
(Ausschnitt)
1509—1511

The mount Parnassus
(Detail)

Le Parnasse
(Détail)

Rom, Vatikan

Fresko

The school of Athens

Die Schule von Athen

Stanza della Segnatura 1509—1511

L'école d'Athènes

* Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen
(Ausschnitt)
1509–1511

The school of Athens
(Detail)

L'école d'Athènes
(Détail)

Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen
(Ausschnitt)
1509—1511

The school of Athens
(Detail)

L'école d'Athènes
(Détail)

Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen
(Ausschnitt)
1509—1511

The school of Athens
(Detail)

L'école d'Athènes
(Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen

The school of Athens
(Detail)

(Ausschnitt)
1509—1511

L'école d'Athènes
(Détail)

Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen
(Ausschnitt mit Raffaels Selbstbildnis)
1509—1511

The school of Athens
(Detail, with the portrait of the painter himself)

L'école d'Athènes
(Détail, avec le portrait du peintre lui-même)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen

The school of Athens
(Detail: The head of Plato)

(Ausschnitt: Der Kopf des Plato)
1509—1511

L'école d'Athènes
(Détail: La tête de Platon)

*Rom, Vatikan

Stanza della Segnatura

Die Schule von Athen

The school of Athens
(Detail: The head of Aristoteles)

(Ausschnitt: Der Kopf des Aristoteles)
1509—1511

L'école d'Athènes
(Détail: La tête d'Aristote)

Rom, Vatikan

Fresko

Stärke, Wahrheit und Mäßigung

Strength, truth and moderation

Stanza della Segnatura 1509–1511

La force, la vérité et la tempérance

*Rom, Vatikan — Fresko

Kaiser Justinian übergibt dem Trebonianus die Pandekten
Stanza della Segnatura 1509—1511
The Emperor Justinianus surrending the pandects to Trebonianus — L'Empereur Justinien remet les pandectes à Tribonien

*Rom, Vatikan — Fresko

Gregor IX. übergibt die Dekretalen
Stanza della Segnatura 1509—1511
Gregory IX. surrending the decretals — Grégoire IX rendant les décrétales

*Rom, Vatikan

Fresko

Fund und Verbrennung antiker Schriften

Stanza della Segnatura 1509—1511

The finding and the burning of antique scriptures

La trouvaille d'écritures antiques et leur destruction par le feu

*Rom, Vatikan — Fresko

Die Lehre von den zwei Schwertern
Stanza della Segnatura 1509—1511
The doctrine of the two swords — La doctrine des deux épées

*Rom, Vatikan — Fresko

Der Richter Zaleukos
Stanza della Segnatura 1509—1511
The judge Zaleucus — Le juge Zaleucus

*Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, Durchmesser 0,95

Maria mit dem Kinde und Johannes

(Madonna aus dem Hause Alba)

The Virgin with Child and little St. John 1508—1510 La Vierge avec l'Enfant et Saint Jean

*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 0,38, B. 0,33

Maria mit dem Kinde und Johannes

(Madonna Aldobrandini)

The Madonna with Child and St. John La Vierge avec l'Enfant et Saint Jean

Um 1510

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,44

* Paris, Louvre

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes
(Die Jungfrau mit dem Schleier)

The Virgin with the veil — Um 1510 — La Vierge au voile

*London, Duke of Westminster

Die Madonna mit dem schlafenden Kinde und dem kleinen Johannes

Kopie nach einem verlorenen, um 1510 (?) entstandenen Original

The Virgin with the sleeping Child and St. John

Copy of a disappeared original

La Vierge avec l'Enfant dormant et Saint Jean

Copie d'un tableau disparu

Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,78, B. 0,61

Bildnis eines Kardinals

Portrait of a Cardinal

Um 1510—1511 (?)

Portrait d'un Cardinal

*Neapel, Museo Nazionale

Auf Holz, H. 1,39, B. 0,91

Bildnis des Kardinals Alessandro Farnese

1511—1512

Portrait of the cardinal Alessandro Farnese Portrait du cardinal Alessandro Farnese

* Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 1,08, B. 0,81

Papst Julius II.

The Pope Julius II. 1511—1512 Le Pape Jules II

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,99, B. 0,82

Papst Julius II.

The Pope Julius II. 1511—1512 Le Pape Jules II

Rom, Vatikan Fresko

Decke der Stanza d'Eliodoro

The ceiling of the stanza d'Eliodoro 1511—1514 Plafond de la Stanza d'Eliodoro

Rom, Vatikan

Fresko

Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel

The expulsion of Heliodorus from the temple

Stanza d'Eliodoro 1511—1514

Héliodore chassé du temple

*Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel

The expulsion of Heliodorus from the temple (Ausschnitt: Papst Julius II.) Héliodore chassé du temple

(Detail: The Pope Julius II.) 1511—1514 (Détail: Le Pape Jules II)

* Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel

The expulsion of Heliodorus from the temple (Detail)

(Ausschnitt)
1511—1514

Héliodore chassé du temple (Détail)

Rom, Vatikan

Fresko

Die Messe von Bolsena

Stanza d'Eliodoro 1511—1514

The mass of Bolsena

La messe de Bolsène

*Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

The mass of Bolsena
(Detail: The Pope Julius II.)

Die Messe von Bolsena
(Ausschnitt: Papst Julius II.)
1511—1514

La messe de Bolsène
(Détail: Le Pape Jules II)

Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Messe von Bolsena
(Ausschnitt aus der Gruppe der Schweizer)
1511—1514

The mass of Bolsena
(Detail of the group of the Swiss)

La messe de Bolsène
(Détail du groupe des Suisses)

*Rom, Vatikan

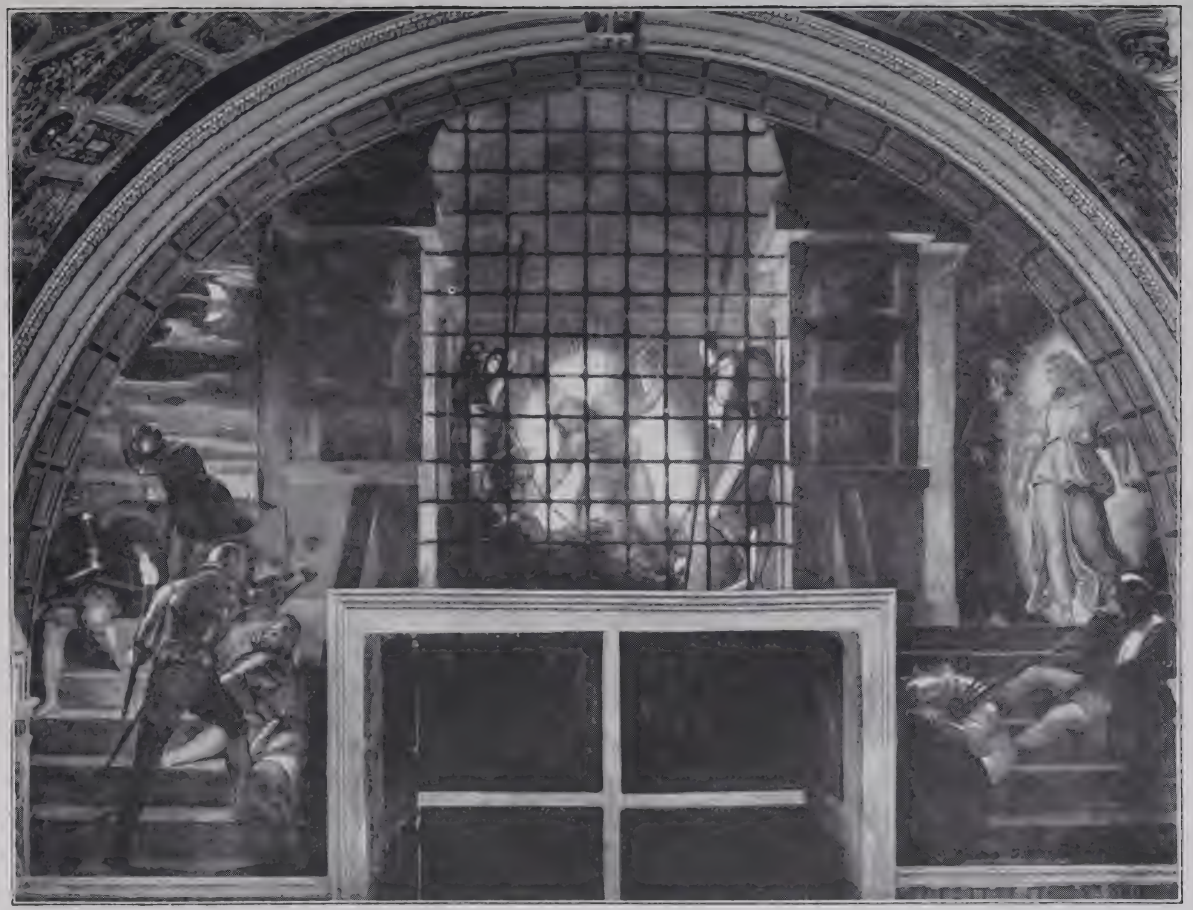
Stanza d'Eliodoro

Die Messe von Bolsena

The mass of Bolsena
(Detail)

(Ausschnitt)
1511—1514

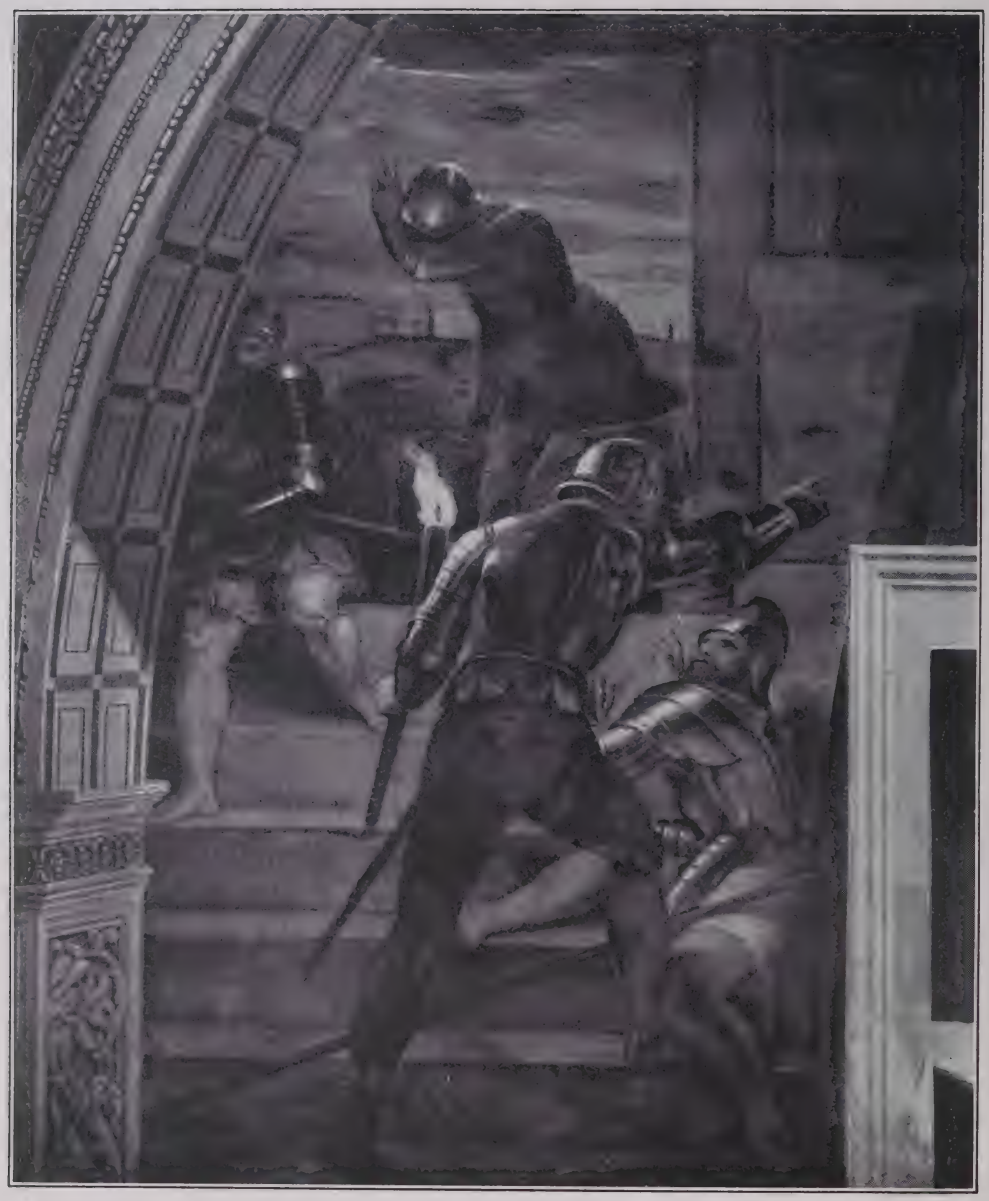
La messe de Bolsène
(Détail)



*Rom, Vatikan — Fresko

Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

The discharge of St. Peter from prison — Stanza d'Eliodoro 1511—1514 — La délivrance de Saint Pierre



Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

The discharge of St. Peter from prison (Detail) (Ausschnitt) 1511—1514 La délivrance de Saint Pierre (Détail)

*Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

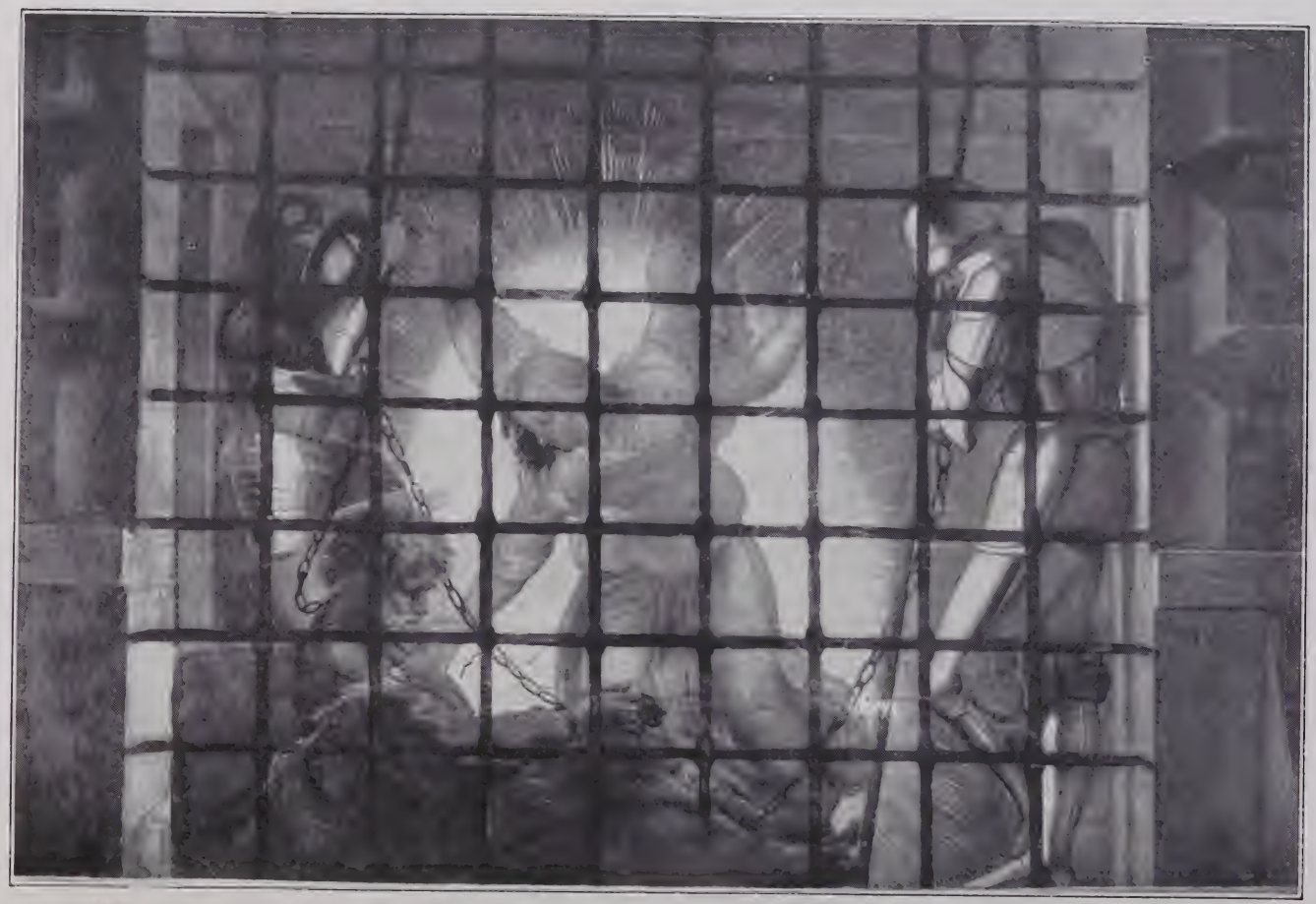
Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

The discharge of St. Peter from prison (Detail)

(Ausschnitt)

1511—1514

La délivrance de Saint Pierre (Détail)



* Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

The discharge of St. Peter from prison (Detail)

(Ausschnitt)

1511—1514

La délivrance de Saint Pierre (Détail)

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Begegnung Leos I. mit Attila

The meeting of Leo I. and Attila

Stanza d'Eliodoro 1511—1514

La rencontre de Léon I et d'Attila

* Rom, Vatikan

Stanza d'Eliodoro

Die Begegnung Leos I. mit Attila
(Ausschnitt: Der Papst mit den Zügen Leos X.)
1511—1514

The meeting of Leo I. and Attila
(Detail: The Pope has the features of Leo X.)

La rencontre de Léon I et d'Attila
(Détail: Le Pape représenté par Léon X)

*Rom, Vatikan — Fresko

Szene aus der Apokalypse
Stanza d'Eliodoro 1512—1514
Scene of the Apocalypsis — Scène de l'Apocalypse

*Rom, Vatikan — Fresko

Szene aus der Apokalypse
Stanza d'Eliodoro 1512—1514
Scene of the Apocalypsis — Scène de l'Apocalypse

*Rom, Vatikan — Fresko

Papst Sylvester bändigt einen Drachen
Stanza d'Eliodoro 1512—1514
Pope Sylvester subdueing a dragon — Le pape Sylvestre domptant un dragon

*Rom, Vatikan — Fresko

Die Schenkung Konstantins an Papst Sylvester
Stanza d'Eliodoro 1512—1514
Pope Sylvester receiving the presents of Constantinus — Le pape Sylvestre recevant les présents de Constantin

*Rom, Vatikan

Auf Leinwand, H. 3,20, B. 1,94

Die Madonna von Foligno

The Virgin of Foligno

1511–1512

La Vierge de Foligno

*Rom, Akademie San Luca — Fresko

Knabenfigur

A boy — Um 1512 — Enfant

Rom, Sant' Agostino — Fresko

Der Prophet Jesajas

The prophet Jesaiah — Um 1512 — Le prophète Isaïe

London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,405

Maria mit dem Kinde
(Madonna Mackintosh)
Um 1513—1514

The Virgin with Child

La Vierge et l'Enfant

Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,12, B. 1,58

Die Madonna mit dem Fisch

The Holy Virgin with the fish — Um 1513 — La Vierge au poisson

* London, Nationalgalerie (Mr. J. C. Robinson) Auf Holz, Durchmesser 0,65

Die Madonna mit den Kandelabern

The Virgin with the chandeliers Um 1514 La Vierge aux candélabres

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 1,55, B. 1,23

Die Madonna dell' Impannata

The Virgin „dell' Impannata" Um 1514 La Vierge „dell' Impannata"

Rom, Sta. Maria della Pace (Cappella Chigi)

Fresko

Die vier Sibyllen

1514

The four Sibyls

Les quatre Sibylles

*Rom, Sta. Maria della Pace (Cappella Chigi) Fresko

Die vier Sibyllen (Ausschnitt)

(Die Sibylle von Cumä und die persische Sibylle)

The Sibyl of Cumæ and the Persian Sibyl

Les Sibylles de Cumes et de Perse

*Rom, Sta. Maria della Pace (Cappella Chigi) Fresko

Die vier Sibyllen (Ausschnitt)

(Die phrygische Sibylle und die Sibylle von Tibur)

The Phrygian Sibyl and the Sibyl of Tibur La Sibylle phrygienne et la Sibylle de Perse

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,98, B. 0,63

Bildnis des Tommaso Inghirami

Portrait of Tommaso Inghirami — Um 1514 — Portrait de Tommaso Inghirami

*Boston, Mrs. Gardner

Bildnis des Tommaso Inghirami

Portrait of Tommaso Inghirami Um 1514 Portrait de Tommaso Inghirami

*Rom, Villa Farnesina

Fresko

Der Triumph der Galatea

The triumph of Galatea

1514

Le triomphe de Galatée

* Bologna, Pinakothek

Auf Leinwand, H. 2,20, B. 1,36

Die heilige Cäcilie

St. Cecilia

Um 1514–1515

Sainte Cécile

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Seeschlacht bei Ostia

Stanza dell Incendio 1514—1517

The battle of Ostia

La bataille d'Ostie

*Rom Vatikan

Fresko

Der Brand des Borgo

The fire in the Borgo

Stanza dell' Incendio 1514—1517

L'incendie du Borgo

*Rom, Vatikan

Stanza dell' Incendio

The fire in the Borgo
(Detail)

Der Brand des Borgo
(Ausschnitt)

L'incendie du Borgo
(Détail)

Rom, Vatikan

Stanza dell' Incendio

Der Brand des Borgo
(Ausschnitt)
1514—1517

The fire in the Borgo
(Detail)

L'incendie du Borgo
(Détail)

* Rom, Vatikan

Stanza dell' Incendio

Der Brand des Borgo
(Ausschnitt)
1514—1517

The fire in the Borgo
(Detail)

L'incendie du Borgo
(Détail)

*Rom, Vatikan

Die Krönung Karls des Großen

The coronation of Charlemagne — Stanza dell' Incendio 1514—1517 — Le couronnement de Charlemagne

Rom, Vatikan

Fresko

The oath of purgation of Leo III.

Der Reinigungseid Leos III.

Stanza dell' Incendio 1514—1517

La justification de Léon III

* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,45

Bildnis des Bindo Altoviti

Portrait of Bindo Altoviti — Um 1515 — Portrait de Bindo Altoviti

*Berlin, Sammlung Huldschinsky

Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,66

Bildnis des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours

Um 1515

Portrait of Giuliano de' Medici, Duke of Nemours Portrait de Giuliano de' Medici, duc de Nemours

*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,67

Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione

Portrait of the Count Balthasar Castiglione 1515—1516 Portrait du comte Balthazar Castiglione

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Leinwand, H. 0,80, B. 0,60

Die Dame mit dem Schleier

The lady with the veil

(La donna velata)

La dame au voile

Um 1516

*Rom, Galerie Barberini

Auf Holz, H. 0,85, B. 0,60

Die sogenannte Fornarina

The Fornarina

Um 1516

La Fornarina

* Krakau, Galerie Czartoryski

H. 0,72, B. 0,56

Bildnis eines Unbekannten

Portrait of an unknown man — Um 1516 — Portrait d'un inconnu

Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, Durchmesser 0,71

Die Madonna della Sedia

The Virgin on the chair

Um 1516 (?)

La Vierge à la chaise

*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,55

Die Madonna della Tenda

The Virgin „della Tenda"

Um 1516

La Vierge „della Tenda"

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

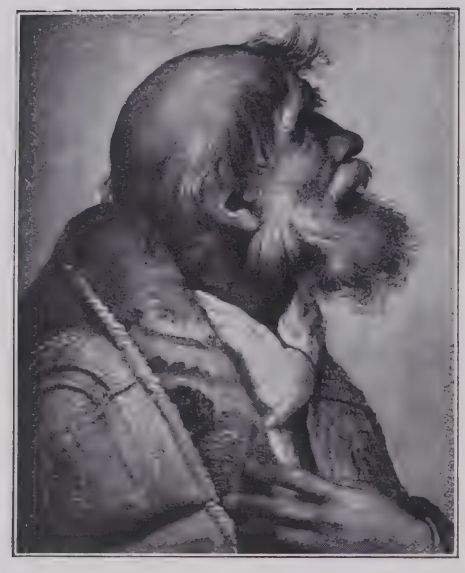
Auf Leinwand, H. 2,65, B. 1,96

Die Sixtinische Madonna

The Virgin of St. Sixtus

Um 1516

La Vierge de Saint Sixte



Kopf des heiligen Sixtus
Head of St. Sixtus Tête de Saint Sixte

Kopf der heiligen Barbara
Head of St. Barbara Tête de Sainte Barbe

Engelgruppe
The group of angels Groupe d'anges

*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Die Sixtinische Madonna
The Virgin of St. Sixtus (Ausschnitte) La Vierge de Saint Sixte
(Details) Um 1516 (Détails

*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Die Sixtinische Madonna

The Virgin of St. Sixtus (Detail) | (Ausschnitt) Um 1516 | La Vierge de Saint Sixte (Détail)

*London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Die Übergabe der Schlüssel an Petrus

The delivering of the keys to St. Peter 1515—1516 La remise des clefs à Saint Pierre

*Rom, Vatikan

Wandteppich

Die Übergabe der Schlüssel an Petrus

The delivering of the keys to St. Peter 1517—1519 La remise des clefs à Saint Pierre

*London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Die Heilung des Lahmen

The healing of the lame

1515—1516

La guérison du boiteux

*Rom, Vatikan

Wandteppich

Die Heilung des Lahmen

The healing of the lame 1517—1519 La guérison du boiteux

* London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Der Tod des Ananias

The death of Ananias

1515—1516

La mort d'Ananias

*Rom, Vatikan

Wandteppich

Der Tod des Ananias

The death of Ananias

1517—1519

La mort d'Ananias

*London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Der wunderbare Fischzug

The miraculous draught of fishes 1515—1516 La pêche miraculeuse

* Rom, Vatikan

Wandteppich

Der wunderbare Fischzug

The miraculous draught of fishes 1517—1519 La pêche miraculeuse

*Rom, Vatikan

Wandteppich

Die Bekehrung des Paulus

The conversion of St. Paul 1517—1519 La conversion de Saint Paul

London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Die Blendung des Zauberers Elymas

Elymas struck with blindness

1515—1516

Elymas frappé de cécité

*London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas)

1515—1516

The sacrifice at Lystra

Le sacrifice de Lystra

*Rom, Vatikan

Wandteppich

Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas)

The sacrifice at Lystra — 1517—1519 — Le sacrifice de Lystra

*London, Victoria- und Albert-Museum

Karton in Leimfarben-Malerei

Die Predigt des Paulus in Athen

The sermon of St. Paul at Athens

1515—1516

La prédication de Saint Paul à Athènes

*Rom, Vatikan

Wandteppich

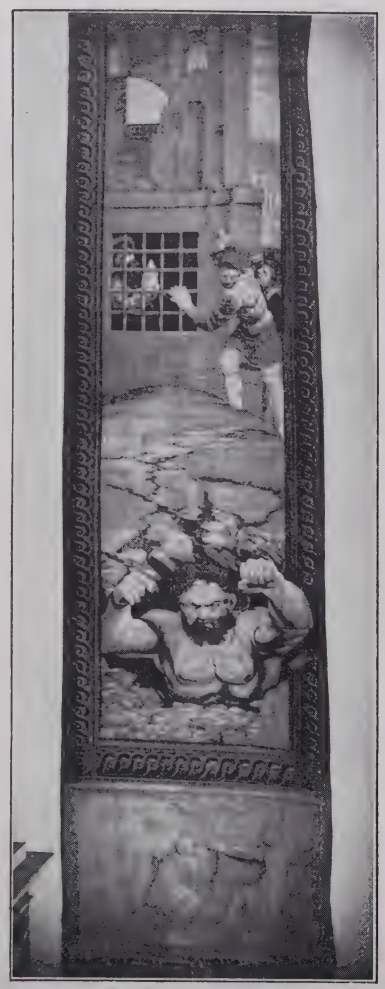
Die Predigt des Paulus in Athen

The sermon of St. Paul at Athens — 1517—1519 — La prédication de Saint Paul à Athènes

*Rom, Vatikan Wandteppich

Die Steinigung des Stephanus

The lapidation of St. Stephan 1517—1519 Le martyre de Saint Etienne



*Rom, Vatikan Wandteppich

Paulus im Gefängnis zu Philippi

St. Paul prisoner 1517—1519 Saint Paul en prison

*Rom, Galerie Doria

Auf Leinwand, H. 0,76, B. 1,07

Doppelbildnis der Dichter Navagero (links) und Beazzano (rechts)

Portrait of Navagero and Beazzano 1516 Portrait de Navagero et Beazzano

*Rom, Sta. Maria del Popolo

Mosaik

Die Kuppel der Cappella Chigi

(Gottvater umgeben von den Sternbildern. Nach Entwürfen Raffaels)

The cupola of the Chigi chapel 1516 La coupole de la chapelle Chigi

*Rom, Sta. Maria del Popolo

Marmor

Jonas

Von Lorenzo di Lodovico, genannt Lorenzetti

Um 1516

Jonas
Sculpture by Lorenzetti

Jonas
Sculpture de Lorenzetti

*Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,06, B. 2,30

Die Kreuztragung

Christ bearing the cross

(Lo Spasimo di Sicilia)
1517

Le portement de la croix

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,40, B. 0,30

Die Vision des Hesekiel

The vision of Ezechiel Gegen 1518 (?) La vision d'Ezéchiel

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 1,55, B. 1,19

Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de' Rossi (rechts) und Giulio de' Medici (links)

The pope Leo X. and the cardinals Ludovico de' Rossi and Giulio de' Medici

1517—1519

Le pape Léon X et les cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Medici

*Paris, Louvre

Auf Leinwand H. 1,20, B. 0,95

Bildnis der Johanna von Aragonien

Portrait of Jane of Aragon 1518 Portrait de Jeanne d'Aragon

*Rom, Villa Farnesina Fresko

Venus zeigt Amor das Volk
Vollendet 1518
Venus showing the people to Cupid Vénus montre le peuple à l'Amour

Rom, Villa Farnesina Fresko

Amor zeigt Psyche den Grazien
Vollendet 1518
Cupid showing Psyche to the Graces L'Amour montrant Psyché aux Grâces

Rom, Villa Farnesina Fresko

Venus, Ceres und Juno

Vollendet 1518

Venus, Ceres and Juno Vénus, Cérès et Junon

Rom, Villa Farnesina Fresko

Venus steigt zum Olymp empor

Vollendet 1518

Venus rising to the Olympus Vénus montant vers l'Olympe

Rom, Villa Farnesina Fresko

Venus, die Hilfe Jupiters anflehend
Vollendet 1518
Venus imploring Jupiter Vénus implorant Jupiter

Rom, Villa Farnesina Fresko

Merkur, vom Olymp herabschwebend
Vollendet 1518
Mercury descending from the Olympus Mercure descendant de l'Olympe

History of Cupid and Psyche — Geschichte Amors und der Psyche — Histoire de l'Amour et de Psyché

Rom, Villa Farnesina — Fresko

Psyche, zum Palast der Venus emporgetragen
Vollendet 1518
Psyche rising to the palace of Venus — Psyché montant au palais de Vénus

Rom, Villa Farnesina — Fresko

Psyche bringt Venus die Büchse der Proserpina
Psyche presenting to Venus the box of Proserpine — Vollendet 1518 — Psyché présente à Vénus le flacon de Proserpine

Rom, Villa Farnesina Fresko

Jupiter küßt Amor
Vollendet 1518
Jupiter kissing Cupid Jupiter baisant l'Amour

Rom, Villa Farnesina Fresko

Merkur schwebt mit Psyche zum Olymp empor
Mercury and Psyche rising to the Olympus Vollendet 1518 Mercure et Psyché montant vers l'Olympe

History of Cupid and Psyche

Geschichte Amors und der Psyche

Histoire de l'Amour et de Psyché

Rom, Villa Farnesina

Plafond: Fresko

Psyche received into the Olympus

Psyche wird in den Kreis der Götter aufgenommen

Vollendet 1518

Psyché amenée dans l'Olympe

History of Cupid and Psyche — Geschichte Amors und der Psyche — Histoire de l'Amour et de Psyché

Rom, Villa Farnesina

Plafond: Fresko

The nuptials of Cupid and Psyche

Die Vermählung Amors und Psyche

Vollendet 1518

Les noces de l'Amour et de Psyché

*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,40

Die „große heilige Familie“

(Die heilige Familie Franz' I.)

The „large Holy Family“ — Um 1518 — La „grande Sainte Famille“

*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 2,68, B. 1,60

Der heilige Michael, den Teufel niederwerfend

St. Michael throwing the devil 1518 Saint Michel terrassant le démon

*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,22

Die heilige Margareta

St. Margaret

Um 1518

Sainte Marguerite

* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,15

Die heilige Familie

(genannt „Die Perle")

Um 1518

The Holy Family, called „The Pearl"

La Sainte Famille, dite „La Perle"

*Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,10

Die heilige Familie unter der Eiche

The Holy Family under the oak-tree — Um 1518 — La Sainte Famille sous le chêne

* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,84

Die Madonna mit der Rose

The Virgin with the rose

Um 1518

La Vierge à la rose

*Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,38, B. 0,32

Die „kleine heilige Familie“

The „small Holy Family“ Um 1518 La „petite Sainte Famille“

*Neapel, Museo Nazionale

Auf Holz, H. 1,39, B. 1,095

Die Madonna del divino amore

The Virgin of the divine love — Um 1518 — La Vierge de l'amour divin

* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

Die Begegnung Mariä mit Elisabeth

The visitation

Um 1519

La visitation

* Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 1,63, B. 1,46

Johannes der Täufer

John the Baptist

Um 1518—1520

Saint Jean Baptiste

*Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Gott scheidet Licht und Finsternis

God separating light and darkness Dieu séparant la lumière des ténèbres

Gott scheidet Wasser und Erde

God separating water and earth Dieu séparant la terre de l'eau

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Erschaffung der Sonne und des Mondes

The creation of sun and moon La création du soleil et de la lune

The creation of the animals Die Schöpfung der Tiere La création des animaux

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The creation of woman Die Erschaffung des Weibes La création de la femme

The fall of man Der Sündenfall Le premier péché

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Vertreibung aus dem Paradies

Adam and Eve disparadised — Adam et Eve chassés du paradis

Adam und Eva bei der Arbeit

Adam and Eve labouring — Les travaux d'Adam et d'Eve

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The building of Noah's ark — Die Erbauung der Arche — La construction de l'arche

The deluge — Die Sintflut — Le déluge

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Noah leaving the ark — Noah verläßt die Arche — La sortie de l'arche

The sacrifice of Noah — Noahs Opfer — La sacrifice de Noé

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Abraham and Melchisedek Abraham und Melchisedek Abraham et Melchisédech

Gottes Verheißung an Abraham

God's promise to Abraham La promesse de Dieu à Abraham

Vatikan — vollendet 1519 – Fresken

Abraham and the angels **Abraham und die Engel** Abraham et les anges

Loth's flight **Loths Flucht** La fuite de Loth

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

God appearing to Isaac — Gott erscheint Isaak — Dieu apparaît à Isaac

Isaak und Rebekka, von Abimelech belauscht

Isaac and Rebecca spied by Abimelech — Isaac et Rébecca épiés par Abimélech

Isaac blessing Jacob **Isaak segnet Jakob** Isaac bénissant Jacob

Isaac and Esau **Isaak und Esau** Isaac et Esaü

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The ladder of Jacob — Die Jakobsleiter — L'échelle de Jacob

Jacob and Rachel — Jakob und Rahel — Jacob et Rachel

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Jakob wirbt um Rahel

Jacob seeking Rachel in marriage Jacob demandant la main de Rachel

The flight of Jacob Jakobs Flucht La fuite de Jacob

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The dream of Joseph — Josephs Traum — Le songe de Joseph

Joseph von seinen Brüdern verkauft

Joseph sold by his brothers — Joseph vendu par ses frères

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Joseph und die Frau des Potiphar

Joseph and the wife of Potiphar — Joseph et la femme de Putiphar

The dream of Pharaoh — Pharaos Traum — Le songe de Pharaon

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The salvation of Moses Die Rettung des Moses Moïse sauvé des eaux

The burning bush Der feurige Busch Le buisson ardent

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Der Durchgang durch das Rote Meer

The passage through the Red Sea Le passage de la Mer Rouge

Moses schlägt Wasser aus dem Felsen

Moses striking water from the rock Moïse faisant jaillir l'eau du rocher

Moses empfängt die Gesetzestafeln
Moses receiving the tables of laws Moïse recevant les tables de la loi

The golden calf Das goldene Kalb Le veau d'or

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The column of fume Die Rauchsäule La colonne de fumée

Moses bringt die Gesetzestafeln

Moses bringing the tables of laws Moïse rapportant les tables de la loi

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Der Durchgang durch den Jordan

The passage through the Jordan Le passage du Jourdain

The fall of Jericho Der Fall Jerichos La chute de Jéricho

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Joshua staying the sun **Josua heißt die Sonne stillstehen** Josué arrêtant le soleil

The sharing of the land **Die Teilung des Landes** Le partage du pays

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

Saul anointed by Samuel — Saul von Samuel gesalbt — Saul sacré par Samuel

David and Goliath — David und Goliath — David et Goliath

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The triumph of David — Der Triumph Davids — Le triomphe de David

David and Bathshebah — David und Bathseba — David et Bethsabée

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The consecration of Solomon Die Weihe Salomos Le sacre de Salomon

The judgment of Solomon Das Urteil Salomos Le jugement de Salomon

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The queen of Shebah — Die Königin von Saba — La reine de Saba

The building of the temple — Der Tempelbau — La construction du temple

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The adoration of the shepherds Die Anbetung der Hirten L'adoration des bergers

The adoration of the magi Die Anbetung der Könige L'adoration des rois

Vatikan — vollendet 1519 — Fresken

The baptism of Christ Die Taufe Christi Le baptême du Christ

The Last Supper Das Abendmahl La sainte Cène

Rom, Vatikan

Stukkatur und Fresko

Probe einer Pilasterdekoration in den Loggien

Example of a column-ornaments in the loggias of the Vatican

Exemple des ornements des colonnes dans les loges du Vatican

* Rom, Vatikan

Auf Holz, H. 4,05, B. 2,78

Die Verklärung Christi

The transfiguration

1517 (?)—1520

La transfiguration

*Rom, Vatikan

Die Verklärung Christi

The transfiguration (Detail) | (Ausschnitt) 1517 (?)—1520 | La transfiguration (Détail)

*Rom, Vatikan

Fresko

Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius

The battle of Constantine against Maxentius

Sala di Costantino 1520—1524

La bataille de Constantin contre Maxence

ANHANG

ZWEIFELHAFTE UND RAFFAEL MIT UNRECHT ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE

APPENDIX

DOUBTFUL AND FALSE PICTURES

SUPPLÉMENT

ŒUVRES DOUTEUSES OU ATTRIBUÉES A TORT A RAHPAËL

*Perugia, Pinakothek

Auf Holz, H. 0,53, B. 0,41

Maria mit dem Kinde

Um 1502

The Virgin and Child

La Vierge avec l'Enfant

*Lucca, Graf Spada — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,227

Die Madonna mit der Nelke

The Virgin with the pink — Um 1506 — La Vierge à l'œillet

Copie of the lost original — Kopie des verschollenen Originals — Copie de l'original perdu

*London, Earl of Northbrook

Maria mit dem Kinde

The Virgin and Child — La Vierge avec l'Enfant

*London, Bridgewater House H. 0,88, B. 0,62

Die Madonna del Passeggio

Um 1516—1518

The Virgin „del Passeggio" La Vierge „del Passeggio"

*Paris, Louvre Auf Holz, H. 1,21, B. 0,91

Die Madonna von Loretto

Kopie nach dem zerstörten Original

The Virgin of Loretto Um 1512 La Vierge de Lorette

Copie of a destroyed picture Copie d'un tableau détruit

*Hannover, Kestner-Museum — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,52

Weibliches Bildnis

Portrait of a lady — Portrait de femme

*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,83

Bildnisse zweier Männer

Portraits of two men — Portraits de deux hommes

*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,66

Bildnis des Kardinals Bibbiena

Portrait of the cardinal Bibbiena Um 1516 Portrait du cardinal Bibbiena

* Florenz, Korridor zwischen Uffizien und Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 1,40, B. 1,16

Bildnis des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino

1518

Portrait of Lorenzo de' Medici, Duke of Urbino — Portrait de Lorenzo de' Medici, duc d'Urbin

*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,35, B. 1,42

Johannes in der Wüste

St. John the Baptist in the desert

Saint Jean Baptiste dans le désert

* Wien, Hofmuseum — Auf Kupfer, H. 0,145, B. 0,105

Bildnis des Herzogs Guidobaldo von Urbino

Portrait of the Duke Guidobaldo of Urbino

Portrait du duc Guidobaldo d'Urbin

*Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,59, B. 0,44

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young man Portrait d'un jeune homme

*Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,51

Bildnis eines Greises

Portrait of an old man Portrait d'un vieillard

*Parma, Galerie

Auf Holz, H. 1,24, B. 0,98

Christus in der Himmelsglorie

Christ in the glory

Le Christ dans la gloire

Türbekrönung aus dem Palazzo Ducale zu Urbino

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen. — Die Zitate beziehen sich auf die Werke von J. D. Passavant, Raphaël Santi et son père Giovanni Santi. Edition française, revue par Paul Lacroix. Paris 1860. — Crowe und Cavalcaselle, Raphael, Deutsch von C. Aldenhoven. Leipzig 1883—1885. — Anton Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Auflage. Leipzig 1883. — Von grundlegender Bedeutung ferner: Oskar Fischel, Raphaels Zeichnungen (bisher erschienen Abt. 1, Berlin 1913, und 2, 1919.)

Titelbild. Dieses Bildnis, das am meisten die Vorstellung der Nachwelt von Raffaels Erscheinung bestimmt hat, befand sich angeblich ursprünglich in Urbino und soll von dort in die Akademie von S. Luca in Rom gekommen sein, die es ihrerseits dem Kardinal Leopoldo de' Medici verkauft habe (Passavant II, S. 48). Die Richtigkeit dieser Angaben ist zweifelhaft. Ein als Selbstporträt Raffaels bezeichnetes Bild kam 1631 mit der urbinatischen Erbschaft nach Florenz. Unter allen Umständen ist dieses Porträt zuerst mit Bestimmtheit im Besitz des Kardinals Leopoldo, des Begründers der Sammlung der Malerbildnisse in den Uffizien, nachweisbar, in dessen Nachlaßinventar (aus dem Jahre 1675) es genau beschrieben ist (vgl. G. Ridolfi, Archivio storico dell' arte IV, 1891-S. 426). Es ist durch Übermalungen sehr entstellt. Entstanden etwa im Jahre 1506 (s. auch Crowe und Cavalcaselle I, S. 221).

S. 1. Die beiden hier reproduzierten Gemälde bildeten ursprünglich zusammen eine Kirchenfahne (gonfalone), welche der Brüderschaft der heiligen Trinität in Città di Castello an gehörte. Noch 1627 war die Fahne als solche vorhanden; aber schon im folgenden Jahre wurde beschlossen, die beiden Bilder auf Altären der Kirche jener Bruderschaft aufzustellen. Sie haben wiederholt den Standort gewechselt und sind mehrfach restauriert worden, so daß sie gegenwärtig in einem trostlosen Zustand der Erhaltung sich befinden. Die beiden zu Füßen der Trinität knienden Heiligen Sebastian und Rochus weisen darauf hin, daß die Fahne bei Anlaß einer Pest gestiftet worden ist; diese Krankheit suchte Città di Castello im Jahre 1499 heim (s. für alle diese Angaben: Magherini-Graziani, L'Arte à Città di Castello, 1897, S. 220 ff.). Gegen die Echtheit der Bilder haben sich Morelli (Galerie zu Berlin, S. 227, Anm. 1), Frizzoni (Archivio storico dell' arte I, S. 279) und Berenson (The Central Italian painters of the Renaissance, New York und London 1897) ausgesprochen; Morelli nennt Eusebio di San Giorgio als Maler, ebenso Berenson. Für die Echtheit spricht sich die Mehrzahl der älteren Forscher (Passavant II, S. 7; Crowe und Cavalcaselle I, 104), in neuerer Zeit der „Cicerone" und Herbert Cook aus (Gazette des Beaux-Arts, Mars 1900, S. 177 ff.), der auf die Darstellung der Trinität von Timoteo Viti, jetzt in der Brera in Mailand, aus S. Trinità in Urbino hinweist. Zugunsten des Raffaelischen Ursprungs darf man die Studie zum Gott-Vater in Oxford anführen (Fischel, Raffaels Zeichnungen 1, T. 2.) Die Einfassung der Bilder mit einer ornamentalen Bordüre wird öfters als spätere Zutat angesehen; doch ist anzumerken, daß das genau gleiche Muster am Thron der Ansidei-Madonna (S. 32) und noch in den Leibungen der Stanza della Segnatura (S. 66) wiederkehrt.

S. 2. A. Venturi hat geglaubt, eine weitgehende Mitarbeit Raffaels an Peruginos Freskenzyklus im Cambio zu Perugia, dem Audienzsaal der Wechslerzunft, feststellen zu können (Storia dell'arte italiana VII, P. II S. 761 ff.). Dagegen ist mit sehr gewichtigen Gründen U. Gnoli

aufgetreten (Rassegna d'arte XIII, 1913, S. 75 ff.). Überzeugend raffaelisch ist allein die Gestalt der Tapferkeit, deren Entstehung wohl mit dem Jahre 1500 richtig zu datieren ist.

S. 3—5. Urkundlich ist festgestellt, daß Raffael am 10. Dezember 1500, zusammen mit dem Maler Evangelista aus Pian di Meleto, der Schüler des Giovanni Santi gewesen war, es übernahm, für die Herrn Andrea Baroncio gehörige Kapelle in St. Agostino zu Città di Castello ein Altarbild zu liefern, und daß die beiden Maler am 13. September 1501 über den Empfang der Restsumme für das Bild quittierten (s. Magherini-Graziani, in Bollettino della Società di storia patria per l'Umbria XIV, 1908, fasc. 1 No. 37). Das Gemälde stellte den heiligen Nikolaus von Tolentino, mit beiden Füßen auf dem Leibe des Teufels stehend, zwischen den Engeln dar; darüber sah man in Halbfiguren, Kronen haltend, Gottvater, Maria und Augustinus (oder Nikolaus von Bari). Die Beschreibungen Pungileonis (Elogio storico S. 34 ff.), und Lanzis (Storia pittorica dell' Italia, V. ed., Florenz 1834, II, S. 40) weichen voneinander ab; einen leidlichen Begriff der ganzen Komposition gibt der Entwurf in Lille (Fischel, Raffaels Zeichnungen Abt. 1, T. 5—10 stellt das ganze Material zusammen). 1788 verhandelte man wegen Verkaufs mit dem Maler Hamilton; doch wurde er verboten. Nach dem Erdbeben 1789 wurde es an Papst Pius VI. verkauft; in seinem Auftrage wurden die guten Stücke herausgesägt und einzelne Bilder daraus gemacht. Diese waren während der Revolutionszeit aus dem Vatikan verschwunden. Es ist dem glücklichen Blicke Oskar Fischels zu danken, daß die Fragmente wieder aufgefunden worden sind: der Kopf des hintern Engels links fand sich in der Galerie in Brescia, wo er interessanterweise den Namen des Timoteo Viti trug, Gottvater und Maria in der Galerie in Neapel (vgl. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 33, 1912, S. 105; ferner Bollettino d'arte A. VI, 1912, Nr. 9).

S. 6. oben. Dieses Bild gehörte, ebenso wie die „drei Grazien" und die „heilige Katharina" der National Gallery, um die Mitte des 17. Jahrhunderts der Galerie Borghese in Rom an (s. Jacopo Manilli, Villa Borghese, Rom 1650, S. 111). Am Ende des 18. Jahrhunderts von W. Young Ottley erworben, dann in der Galerie von Sir Thomas Lawrence; nachdem es mehrfach den Besitzer gewechselt hatte, kam es 1847 in die National Gallery, die auch den Karton dazu (Federzeichnung) besitzt. Gewöhnlich der „Traum des Ritters" genannt, aber zweifellos eine romantische Abwandlung des Themas von „Herkules am Scheidewege"; wahrscheinlich beeinflußt durch den auffällig verwandten Holzschnitt in Sebastian Brandts „Narrenschiff", worin der Wettstreit zwischen Virtus und Voluptas dargestellt ist (s. Maulde de la Clavière, Gazette des Beaux-Arts, IIIme période, t. XVII, 1897, 1er partie, S. 21). — Über die Datierung dieser und der folgenden Arbeiten herrscht große Uneinigkeit. Morelli hat darauf hingewiesen, daß eine Gruppe Raffaelischer Bilder den ausgesprochenen Einfluß des Timoteo Viti zeigt; er setzt diese Bilder in die „urbinatische Periode", 1495—1500 (s. die grundlegende Abhandlung in dem Band über die Galerie zu Berlin S. 192 ff. Über die Datierung des „Traums des Ritters" S. 237). Vgl. ferner Springer, Repertorium f. Kunstwissenschaft IV, 1881, S. 370; W. Koopmann, Raffael-Studien, Marburg 1890; W. von Seidlitz, Repertorium f. Kunstwissenschaft XIV, 1891, S. 1 ff., und die Broschüren der letztgenannten Autoren (Koopmann, Raffaels erste Arbeiten, Marburg 1891; Seidlitz, Raffaels Jugendwerke, München 1891). Erscheint einerseits Morellis Datierung (1495—1500) reichlich früh, so ist anderseits Passavants, von Seidlitz befolgte Verweisung der Gruppe in die Florentiner Periode, die auch von Crowe und Cavalcaselle (I, S. 155 ff.) vertreten wird, gänzlich unhaltbar. Ich halte die Datierung um 1500 oder wenig später für annähernd richtig, da der rein umbrische Einfluß hier noch völlig fehlt, der doch noch in der florentinischen Periode Raffaels lange fühlbar bleibt.

S. 6. unten. Wie oben erwähnt, 1650 in der Galerie Borghese in Rom. Dort durch Mr. Henry Reboul, französischen Generalagenten der Finanzen, erworben, der das Bild 1822 vergebens dem Louvre anbot und dann an den Kunsthändler Woodburn verkaufte (Mitteilung von Mr. Ch. Ponsonailhe, Compte-rendu des Sociétés des Beaux-Arts des départements 1897. S. 1050; Abdruck in der Broschüre: La petite Sainte-Famille de Raphaël, Paris 1900, S. 37). Dann in der Galerie von Sir Th. Lawrence; später bei Lord Ward,

Earl of Dudley (Passavant II, S. 50). 1885 vom Duc d'Aumale für 25000 Pfund Sterling angekauft. — Die Komposition ist fast identisch mit der berühmten antiken Gruppe der „drei Grazien" in der Libreria des Doms von Siena; doch könnte auch eine antike Gemme das Vorbild abgegeben haben (vgl. L'Arte XVII, 1914, S. 21). Auf ein Pentiment (Änderung des rechten Arms der mittleren Grazie) wies Th. von Frimmel hin (Blätter für Gemäldekunde I, 1904, Heft 2, S. 17).

S. 7. Die Bilder des heiligen Michael und des heiligen Georg erscheinen als Gegenstücke, da sie in den Maßen, von einer minimalen Differenz abgesehen, genau übereinstimmen. Sie sind zuerst mit Bestimmtheit in der Galerie des Kardinals Mazarin nachweisbar, in dessen Nachlaßinventar von 1661 sie genau beschrieben werden (Nr. 1177). Sie bildeten damals ein Diptychon (vgl. La petite Sainte-Famille de Raphaël, Madonna Piccola ... Gonzague, Paris 1896, S. 47). Dann in der Galerie Ludwigs XIV. Nach Lomazzos Trattato della pittura (S. 48 der Mailänder Originalausgabe) habe Raffael einen heiligen Georg für den Herzog von Urbino gemalt; ein Bild mit dem heiligen Michael erwähnt dieser Autor ferner in Fontainebleau. Doch ist die Identität des letzteren mit dem Louvre-Bild nicht gesichert, besonders weil ein solches Bild in dem „Trésor des Merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau" (Paris 1642, S. 132) nicht erwähnt ist. — Der heilige Michael ist auf der Rückseite eines Schachbretts gemalt. Seinem Stil nach gehört er unbedingt in die erste Periode Raffaels (Morelli hielt ihn für noch älter als den „Traum des Ritters"; Galerie zu Berlin S. 322); er läßt den Einfluß des Viti aufs klarste erkennen; das Bild hat direkt einen bolognesisch-ferraresischen Charakter (von Viti übermittelt, der aus der Schule des Francia und Costa hervorgegangen ist.) Der heilige Georg dagegen zeigt wenigstens in der Landschaft umbrischen Einfluß; er wird daher von Morelli (l. c. S. 250) in das Jahr 1504 gesetzt, was doch wegen der noch sehr naiven Auffassung als eine zu späte Datierung erscheint. Im selben Sinne wie Morelli spricht sich auch Springer aus (I, S. 118).

S. 8. Das kleinste der Madonnenbilder Raffaels, zugleich eines seiner anmutigsten, hat wahrscheinlich nahezu vier Jahrhunderte lang der Familie angehört, für die es gemalt worden ist. Vielleicht war Alfano di Diamante der erste Besitzer, in dessen Familie es sich weiter vererbte. In einem Inventar des Jahres 1600 kommt das kleine Madonnenbild zuerst vor, doch ohne Raffaels Namen; mit Bestimmtheit läßt es sich in dem Inventar, das nach dem Tod des Marcello Alfani (gest. 1665) abgefaßt wurde, erkennen. Seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nahm die Familie den Namen der Conti della Staffa an; sie ging 1789 durch Heirat in die Familie Conestabile über. Daher nennt man diese Madonna oft „Madonna Conestabile della Staffa" oder auch „Madonna Conestabile" allein. 1870 verkauften es die Brüder Giancarlo und Scipione Conestabile an Kaiser Alexander II. von Rußland, der es der Kaiserin zum Geschenk machte, nach deren Tode es an die Eremitage fiel (vgl. Adamo Rossi in Giornale di erudizione artistica VI, 1877, S. 232 ff.). Da die Tafel, die mit dem Rahmen aus einem Stück bestand, einen Riß hatte — der schon in einem Inventar von 1794 erwähnt ist —, wurde das Bild in Petersburg auf Leinwand übertragen. Bei dieser Gelegenheit sah man, daß Raffael während der Arbeit eine Änderung vorgenommen hatte; die Madonna hielt ursprünglich einen Apfel in der Hand. Damit ist die Komposition noch enger mit der Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts in Verbindung gebracht (s. darüber Lippmann im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen II, 1881, S. 62), auf deren andrer Seite die Komposition der „Madonna del Duca di Terranuova" sich befindet. Doch gehört dieses Studienblatt nach Morellis Ausführungen dem Perugino an (s. l. c. S. 262 ff., besonders S. 276 ff.). Über die Datierung herrscht große Meinungsverschiedenheit. Passavant (II, S. 15) stellt es zwischen die „Krönung der Maria" und das „Sposalizio"; Crowe und Cavalcaselle (I, S. 131) lassen es „fast gleichzeitig" mit dem „Sposalizio" vollendet werden; nach Seidlitz (Raphaels Jugendwerke, S. 18) später als das „Sposalizio" und ganz am Ende der Peruginer Periode. Morelli scheint es ebenfalls spät, im Zusammenhang mit der „Madonna del Duca di Terranuova", entstanden zu denken (l. c. S. 299). Nur

Springer (I, S. 87), Müntz (S. 85) und Koopmann weisen ihm am Anfang der Peruginer Zeit den Platz an. Ich bin von der Richtigkeit dieses Zeitansatzes überzeugt, weil zwar die Komposition von Perugino herrührt, das Bild selbst aber auffallende Anlehnung an Pinturicchios Stil zeigt (man vergleiche die Madonna mit Pinturicchios Zeichnung der Albertina, Morelli S. 283; die Beziehung zu der Madonna mit zwei Heiligen in Berlin ist ebenfalls ganz eng); ja der Einfluß Timoteos ist darin noch nicht verschwunden. Den Mangel perugineskер Manier betont auch von Seidlitz, wird aber hierdurch zu einem entgegengesetzten Resultat geführt.

S. 9 Wurde 1842 aus dem Besitz des Marchese Diotalevi erworben, daher meist „Madonna di Casa Diotalevi" genannt. Doch galt sie daselbst als ein Werk Peruginos. Von der Mehrzahl der Forscher entweder gar nicht genannt oder verworfen. Morelli hat den Raffaelischen Geist darin erkannt, es jedoch zu spät datiert, wenn er es „kurze Zeit vor der Madonna Tempi" in München (S. 30) entstanden sein läßt (l. c. S. 257). Ganz peruginesk bis in die Unarten hinein (so auch Crowe und Cavalcaselle I, S. 72; Raffael selbst geben besonders die Hände zu erkennen. Die Madonna entspricht (im Gegensinn) völlig der „Madonna Ansidei" (S. 32), die zum Teil der perugineskeп Epoche angehört.

S. 10. Dieses schöne Bild, welches das Studium perugineskeг Kunst in allen Teilen verrät, nach dem Besitzer, von dem es die Berliner Galerie 1821 erwarb, „Madonna der Sammlung Solly" genannt, wird allgemein in den Anfang der Peruginer Epoche gesetzt, von Morelli wohl etwas zu spät (S. 243). Man vergleiche etwa das Altarbild Peruginos in der Tribuna der Uffizien von 1493, dem Raffael das Christkind fast genau entlehnt. Die Komposition geht auf eine Federzeichnung im Louvre zurück, die Morelli (S. 315) dem Pinturicchio zuschreibt.

S. 11. Dieses Bild wurde 1829 vom Baron von der Ropp gekauft. Passavants Angabe (II, S. 11), wonach es aus der Galerie Borghese stammt, begegnet verschiedenen Bedenken. Von Morelli in den Anfang der Peruginer Epoche gesetzt, aber nach der „Krönung Mariä" (l. c. S. 240); mit Benutzung einer Studie von Pinturicchio in der Albertina in Wien (ebendort S. 282). In der Ausführung schließt sich Raffael teils an Pinturicchio an (man vergleiche dessen Madonna auf dem großen, 1498 vollendeten Altarbild der Galerie in Perugia), teils zeigt es, besonders in dem heiligen Franziskus, den Einfluß Peruginos. Als besonders Raffaelisch sei auf die rechte Hand des heiligen Hieronymus aufmerksam gemacht, mit der fleischigen Handfläche: man vergleiche die Hand der Madonna auf dem „Sposalizio" (S. 19) und des Knabenporträts im Palazzo Pitti (S. 21).

S. 12. Den Namen Holbeins trug das Porträt eines Mannes in mittleren Jahren in der Galerie Borghese; es wurde von Otto Mündler für ein Selbstporträt des Perugino gehalten und erst durch Morelli seinem richtigen Meister zurückgegeben (Galerie Borghese S. 174). Seltsamerweise nahm Morelli an, daß es den Pinturichio darstelle, mit dessen Zügen keine Spur von Ähnlichkeit zu entdecken ist. Erst Frizzoni in der von ihm besorgten Ausgabe der Galerie zu Berlin (S. 242) hat es als Porträt des Perugino von Raffael bezeichnet. Vergleicht man aber die Züge dieses Mannes mit Peruginos Selbstbildnis im Cambio zu Perugia (von 1500), so erheben sich einige Zweifel bezüglich der Person des Dargestellten; denn in dem gewiß etwas späteren Bild der Galerie Borghese erscheint der Dargestellte jünger. Doch ist eine gewisse Ähnlichkeit der Züge unbestreitbar. Eine 1911 vorgenommene Wiederherstellung des Bildes durch Cavenaghi in Mailand hat dem Bilde seine ursprüngliche Form wiedergegeben: die kleinlichen Details der Kleidung sind verschwunden; das Barett hat die charakteristische Form der Zeit wieder erhalten. Vgl. Frizzoni in Rassegna d'arte XII, 1912, S. 1 ff.; ferner L'Arte XV, 1912, S. 70 (das Bild vor und nach der Wiederherstellung nebeneinander). Das Pelzwerk ist nur untermalt; die Form der Kopfbedeckung war ursprünglich anders. Besonders raffaelisch sind die Augen; man vergleiche hier den Franziskus des Berliner Madonnenbildes (S. 11) und die beiden Bilder auf der folgenden Tafel.

S. 13. links. Der „Salvator mundi" wurde vom Conte Paolo Tosi in Brescia aus dem Hause Mosca in Pesaro erworben (Passavant II, S. 32). Es ist dem Porträt der Galerie Borghese

in der Behandlung der Form auffallend verwandt und gehört ohne Zweifel seiner Entstehung nach derselben Zeit an. Morelli hat es einmal (Galerie zu Berlin S. 324 Anm.) ins Jahr 1502, an andrer Stelle (S. 250) „zu Ende des Jahres 1503 oder Anfang 1504" angesetzt.

S. 13. rechts. Der „heilige Sebastian" wurde von dem Kupferstecher Giuseppe Longhi in Mailand aus der Familie Zurla in Crema erworben; dann kam es in den Besitz des Conte Lochis in Bergamo, dessen Galerie heute der Akademie jener Stadt angehört (Passavant II, S. 20). Charakteristisches Werk der Mitte der Peruginer Periode, besonders dem Bildnis der Galerie Borghese und der „Madonna Solly" nahestehend (so auch Morelli l. c. S. 244). Man vergleiche die Hand des Heiligen mit der Hand der Madonnen Diotalevi und Solly. Eine Wiederholung des Bildes von Spagna, in der Sammlung Roß in Neuyork, machte Berenson bekannt (Gazette des Beaux-Arts, IIIe période, t. XV, 1896, S. 212 f.).

S. 14. Der Crucifixus, das früheste von Raffael signierte Werk, ist tatsächlich in fast allen Einzelheiten nach Figuren des Perugino zusammengestellt (den Nachweis s. bei Morelli, Galerie Berlin S. 296 ff.). Es war für die Kapelle der Familie Gavari in S. Domenico zu Città di Castello gemalt; am Altar liest man die (heute verdeckte) Inschrift der Vollendung: HOC OPVS FECIT DNICVS/TOME DE GAVARIS MCIII. Durch die Kenntnis dieser gewichtigen Urkunde, die man Cav. Magherini-Graziani verdankt (L'Arte a Città di Castello S. 235 ff.), gewinnen wir ein bedeutsames Datum für Raffaels Jugendentwicklung. Derselbe Autor machte darauf aufmerksam, daß das Bild für den Altar zu klein ist; es war also eine Predella vorhanden, die nach älteren Angaben einem Kardinal (entweder dem Kardinal Rasponi 1668 oder dem Kardinal Bevilacqua etwas früher) zum Geschenk gemacht worden sei. Nach Magherini ist der „Crucifixus" am 27. Juli 1818 an den Kardinal Fesch verkauft worden. Nach dessen Tode kaufte es 1845 der Principe di Canino, von dem es 1847 der Earl of Dudley erwarb (Passavant II, S. 9). Seit 1892 im Besitz von Dr. Luwig Mond.

S. 15 u. 16. Die beiden Tafeln in Richmond und Lissabon, offenbar Gegenstücke und Teile derselben Predella, sind in der älteren Raffael-Literatur nicht genügend hervorgehoben worden. Während Passavant in den Zusätzen zu seinem Buch (II, S. 315) die Tafel in Lissabon kurz erwähnt, die er dem Pinturicchio gibt und über die andere nur ein Zitat hat, sonst aber nichts darüber zu wissen erklärt (II, S. 237), kennen Crowe und Cavalcaselle (I, S. 97) nur letzteres, das 1857 auf der British Institution ausgestellt war; es sei, sagen sie an dieser Stelle, 1801 von W. Young Ottley aus der Galerie Borghese erworben worden, woselbst es traditionell Raffael hieß. Über die Herkunft der Tafel in Lissabon klärt eine kleine Gelegenheitsschrift auf; Gaetano Giordani, Intorno Raff. Sanzio ... per una tavoletta da lui dipinta, nella quale ammirasi Eliseo che risuscita tre fanciulli (Bologna 1871). Danach stammt das Bild aus einem Ort bei Montefeltre, war dann in Trevi und wurde endlich von römischen Antiquaren an den Minister des Königs von Portugal in Florenz, Husson da Camera, verkauft, mit dessen Sammlung es an die Akademie in Lissabon kam. Der Verfasser dieser Schrift deutete den Gegenstand auf „Elisa, der die für ihren Spott mit dem Tode bestraften Kinder von Bethel wiedererweckt" (nach II. Buch der Könige, Kap. II, V. 23—24); doch erweist der Wortlaut jener Stelle die Unhaltbarkeit der Deutung. Ebensowenig ist die Deutung des Gegenstandes der andern Tafel auf ein Wunder des heiligen Nikolaus von Bari zu halten, wie Crowe und Cavalcaselle, allerdings mit einiger Reserve, angeben. Diese Deutung hat neuerdings Herbert Cook, dem das Verdienst gehört, die Aufmerksamkeit auf beide Bilder gelenkt zu haben (Gazette des Beaux-Arts, IIIe période, t. XXIII, Ier Mars 1900, S. 177 ff.), aufgenommen und geschlossen, sie hätten zu dem untergegangenen Altarbild mit dem heiligen Nikolaus von Tolentino (s. o. S. 3—5) gehört. Sehr wichtig ist der Nachweis Cooks, daß die Figur mit dem abgeschlagenen Haupt auf der Richmond-Predella mit einer Gestalt auf einem Bild des Timoteo Viti im englischen Privatbesitz engen Zusammenhang hat: eine neue Stütze für den von Morelli behaupteten Einfluß Vitis auf Raffaels Jugendstil. Ebenso treffend

wies Cook auf die Verwandtschaft des Bewegungsmotivs in der Figur des Henkers mit dem heiligen Michael des Louvre hin. — Den Schlüssel zur Deutung der dargestellten Legenden bot ein Artikel von Luise Pillion, La légende de St. Jérôme usw. (Gazette des Beaux-Arts, t. XXXIX, Ier Avril 1908, S. 303 ff., s. besonders S. 312). Es ist auf dem Richmond-Bild nach dem „Hieronymus" betitelten Buch von Giovanni d'Andrea dargestellt, wie der heilige Hieronymus eingreift, um zu erweisen, daß der Häretiker Sabinianus eine Schrift gefälscht und ihm, dem Heiligen, zugeschrieben habe; er hindert den Henker, an dem Bischof Sylvanus, der sein Leben für die Unechtheit eingesetzt hatte, das Todesurteil zu vollziehen; und zugleich fällt das Haupt des Häretikers vom Rumpf, als sei es vom Henker abgeschlagen. Durch dasselbe Buch ist auch der Gegenstand des Bildes in Lissabon erklärt. Es hatte sich eine Sekte gebildet, die eine Irrlehre über Verbindung von Seele und Körper nach dem Tode vertrat. Um sie zu vernichten, erschien der heilige Hieronymus seinem Schüler Eusebius und ließ durch ihn dem Cyrillus befehlen, er solle drei in der Nacht verstorbene Männer mit dem Gewand, das er bei Lebzeiten getragen, bedecken. Das geschah; die drei Toten wurden wieder lebendig und erwiesen durch ihre Aussagen über Hölle, Fegefeuer und Paradies die Irrigkeit der häretischen Lehre. — Da auf dem Bild des „Crucifixus" der Galerie Mond der heilige Hieronymus erscheint, da dieses Bild nach zuverlässigen Angaben eine Predella gehabt hat, die seit dem 17. Jahrhundert verschollen ist (s. die vorhergehende Anmerkung), so dürfen wir mit aller Wahrscheinlichkeit diese zwei Tafeln als Stücke jener Predella ansehen

S. 17 u. 18. Die „Krönung Mariä" befand sich ursprünglich in der Kirche San Francesco in Perugia auf dem Altar der Maddalena degli Oddi: wahrscheinlich entstanden vor der zweiten Hälfte des Jahres 1503, da die Familie Oddi unmittelbar nach dem Tode Papst Alexanders VI. (gest. 17. August 1503) vertrieben wurde (Passavant I, S. 56). Ende Februar 1797 wurde das Bild an die Franzosen ausgeliefert; bei dieser Gelegenheit ist es ausdrücklich als der Familie degli Oddi gehörig bezeichnet. Damals war das Hauptbild in nicht einwandfreiem Zustand; ein Maler Francesco Romero hatte es wenige Jahre zuvor restauriert, während es von der Predella heißt, sie sei tadellos erhalten (s. die Dokumente im Giornale di erudizione artistica V, 1876, S. 235). 1797—1815 im Musée Napoléon in Paris, damals von Holz auf Leinwand übertragen. Seit 1815 in der Galerie des Vatikans. Das Hauptbild ist in den Schatten nachgedunkelt, die Predella noch heute trefflich erhalten. — Es verrät in allen Teilen den Einfluß Peruginos, dem Morelli die Komposition geradezu gibt (S. 239). In der Predella schließt sich Raffael besonders eng an die Predella des Altarbildes an, das Perugino 1497 für die Kirche S. Maria Nuova in Fano gemalt hatte. Trotzdem ist die Anlehnung an das Vorbild im einzelnen nicht so sklavisch wie bei dem „Crucifixus"; von Seidlitz hat daher meines Erachtens völlig recht, wenn er die „Krönung" zwischen jenes Bild und das „Sposalizio" stellt (Raphaels Jugendwerke S. 19).

S. 19. Das Hauptwerk der Peruginer Periode Raffaels, signiert und datiert 1504, war, wie aus Urkunden hervorgeht (s. Magherini-Graziani, Bollettino della Società di storia patria per l'Umbria 1908), von einem gewissen Filippo degli Albezzini gestiftet und befand sich am Altar des heiligen Joseph in S. Francesco in Città di Castello. Durch einen Gewaltakt bemächtigte sich der General Conte Giuseppe Lecchi aus Brescia am 29. Januar 1798 des Bildes (Magherini-Graziani, L'Arte a Città di Castello S. 247 ff.). Er verkaufte es 1801 an den Sammler Giacomo Sannazaro in Mailand, der es 1804 dem Ospedale maggiore daselbst hinterließ. Am 5. April 1806 durch Dekret des Vizekönigs Eugène Beauharnais für die Galerie der Brera erworben. — Man hat stets angenommen, daß Raffael als Vorbild das „Sposalizio" benutzte, das Perugino für den Dom von Perugia gemalt hat (jetzt im Museum in Caen), indem er aber die Gruppen der Männer und Frauen vertauschte. Neuerdings ist jedoch von Berenson behauptet worden, jenes Altarbild sei ein Werk des Spagna und umgekehrt mit Benutzung des Bildes von Raffael entstanden (Gazette des Beaux-Arts, IIIe période, t. XV, Avril 1896, S. 273; abgedruckt in dem Bande „The study and criticism of Italian Art" II, London 1902, S. 1). Über das „Sposalizio" des Doms in Perugia besitzen

wir jetzt ein Dokument vom 11. April 1499, wonach Perugino unzweifelhaft den Auftrag, es auszuführen, bekommen hat (s. L. Manzoni in Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria IV, 1898, S. 511 ff.; das Dokument S. 531); weiter wissen wir nur, daß es im November 1500 noch nicht begonnen war (Mitteilung Ad. Rossis bei Raff. Marchesi, Il Cambio di Perugia, Prato 1853, S. 323). Das ist alles, und so steht Berensons Argumenten bisher kein Dokument entgegen. Vgl. für diese Frage noch Engerand, Revue de l'art ancien et moderne, vom 10. September 1899, und Mary Logan, Revue archéologique 1900, I, S. 115.

S. 20. Die hl. Magdalena und Katharina. Verschollenes Gemälde, dessen Photographie ich vor vielen Jahren bei dem Photographen D. Anderson in Rom fand. Der raffaelische Ursprung war mir durch Bekanntschaft mit dem Karton zur hl. Katharina gesichert, früher in der Sammlung Habich in Kassel, jetzt bei Baron E. Rothschild in Paris (Fischel, Raffaels Zeichnungen I, T. 56). Den Karton der zweiten Heiligen hat Fischel dann gleichfalls nachgewiesen, im Berliner Kupferstichkabinett, früher bei A. von Beckerath (vgl. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 36, 1915, S. 92). Das Bild selbst ist trotz eifriger Nachforschung bisher nicht wiedergefunden worden. Fischel glaubt das Werk um einige Jahre früher ansetzen zu dürfen, als es hier vorgeschlagen ist.

S. 21. Das Porträt eines dem Jünglingsalter nahestehenden Knaben in rotem, kostbarem Kleid mit Pelzverbrämung trug im Palazzo Pitti den Namen des Giacomo Francia; die Zuschreibung an Raffael geht auf den Herausgeber zurück. Bestimmend für diese ist die technische Behandlung der Landschaft, die den entsprechenden Partien der Predella zur „Krönung Mariä" (S. 18) genau entspricht, und die Handform, die mit Händen wie etwa des Christus der „Krönung Mariä" oder der Madonna des „Sposalizio" identisch ist. Auch die Übereinstimmung mit dem auf der folgenden Tafel abgebildeten Jünglingsporträt kann nicht entgehen. Die kostbare Tracht und große Sorgfalt der Durchführung lassen darauf schließen, daß der Dargestellte fürstlichen Standes sei. Durand-Grèville hat es als Porträt des jungen Francesco Maria della Rovere, Thronerben des Herzogtums Urbino, angesprochen (Revue de l'art ancien et moderne XVII, 1905, S. 377). Den authentischen Porträts auf Münzen nach ist dies möglich, ebenso dem Aussehen nach, da der Prinz im März 1490 oder 1491 geboren war, dieses Bild stilistisch aber in die Jahre 1503—1504 gehören wird. Zu beachten ist endlich, daß das Bildnis, wie sich aus Inventarnotizen ergibt (vgl. Rivista d'arte VIII, 1912, S. 52), zu den Kunstschätzen der Herzöge von Urbino gehört hat und mit diesen 1631 nach Florenz gebracht worden ist.

S. 22. Man kennt weder den Namen des Dargestellten noch die Geschichte des Bildes. Es kam mit der Galerie Esterhazy in die ungarische Landesgalerie. Früher kaum beachtet, ist es durch Rebers und Bayersdorfers „Klassischen Bilderschatz", wo es auf Taf. 50 des ersten Bandes publiziert wurde, bekannter geworden. Jetzt auch in Spemanns „Museum" Bd. IX, Taf. 49. Für die Echtheit, die trotz des schlechten Zustandes nicht zu bezweifeln ist, auch B. Berenson.

S. 23—26. Das große Altarwerk befand sich ursprünglich am Hauptaltar der Kirche des Nonnenklosters Sant'Antonio in Perugia. Am 7. Juni 1663 verkauften die Nonnen die aus fünf Teilen bestehende Predella an die Königin Christine von Schweden; am 8. Januar 1678 das Hauptbild an den Conte Gio. Antonio Bigazzini aus Perugia, der es in seinen Palast in Rom überführte (s. die Dokumente in Giornale di erudizione artistica III, 1874, S. 304 ff.). Es wird damals angegeben, daß die Farbe teilweise abblätterte. Das Hauptbild kam dann an die Colonna, von denen es der König von Neapel erwarb; 1798 wurde es nach Sizilien, 1860 nach Madrid überführt. Dann im Besitz des Duca di Ripalda. Das Bild war eine Zeitlang in London in der National Gallery, dann im South Kensington Museum ausgestellt, 1896 war es in Händen des Kunsthändlers Sedelmeyer in Paris, von dem es Pierpont Morgan erwarb. Die Predella teilte die Schicksale der Sammlung der Christine von Schweden, kam erst an den Kardinal Azzolini, dann an Don Livio Odescalchi, dessen Erben sie an den Regenten von Orléans verkauften (1721). Als die Galerie d'Orléans 1798 in London zersplittert wurde, kamen die einzelnen Teile der Predella an ver-

schiedene Besitzer. Der „Christus am Ölberg", nach Passavant II, 29 das schwächste der Predellenstücke, ging durch die Sammlungen Bryan, Lord Eldin und Samuel Rogers; zuletzt der Lady Burdett-Coutts gehörig (vgl. Illustrated Catalogue of pictures of the Umbrian school, Burlington Fine Arts Club 1910, Pl. XXI). Die „Kreuztragung" gehörte nacheinander Mr. Bryan, Mr. Hibbert, der Sammlung Miles in Leigh Court und Lord Windsor; seit 1913 in der Nationalgalerie in London. Die „Beweinung Christi" wurde aus der Sammlung Bryan von Bonnemaison gekauft, dann bei Baron Rechberg, München, und später in verschiedenen Händen; jetzt bei Mrs. Jack Gardner, Boston. Die beiden Heiligenfiguren gelangten als Vermächtnis von Sir Francis Bourgeois in die Galerie von Dulwich College bei London. — Das Altarwerk wird ziemlich allgemein 1505 datiert; doch kann darüber kein Zweifel bestehen, was besonders auch Crowe und Cavalcaselle (I, S. 170 ff.) hervorgehoben haben, daß es nicht in einem Zuge gemalt worden ist. Die Anlage des Ganzen (z. B. auch die Form des Throns) ist peruginisch, nicht florentinisch; in der Lünette ist Raffael noch ganz in der umbrischen Tradition befangen; der Engel links entspricht völlig der gleichen Figur der „Krönung Mariä". Man wird daher nicht fehlgehen, die Anlage des Bildes und Teile der Ausführung in die Jahre 1503—1504 zu setzen. Über anderen Arbeiten blieb das Bild liegen; Raffael nahm es später, bei einem Besuch in Perugia, wo man ihn zum Beispiel im Dezember 1505 nachweisen kann, wieder auf; aus dieser späteren Zeit stammen namentlich die Heiligen Petrus und Paulus, die ohne florentinische Eindrücke Raffaels nicht wohl zu denken sind. Die Predella ist der Hauptsache nach von anderer Hand, jedoch nach Entwürfen Raffaels ausgeführt; wahrscheinlich von Eusebio da San Giorgio (vgl. J. P. Richter, Art Journal, März 1902, S. 83 ff.). Die Qualität der Predella ist ungleich; am besten ist die „Beweinung Christi", aber auch dieses Stück ist ganz in der älteren Weise Raffaels. Zur Bestimmung des Termins der Vollendung ist endlich das von Crowe und Cavalcaselle hervorgehobene Moment zu beachten, daß die Gruppe der von drei Frauen gestützten Maria auf der „Kreuztragung" links die entsprechende Komposition nachahmt, die Perugino auf der „Kreuzabnahme" für die Annunziatenkirche in Florenz malte (jetzt Florenz, Akademie Nr. 98). Er übernahm dieses Bild am 5. August 1505; im folgenden Jahre war es vollendet. Als Raffael Ende 1505 in Perugia war, konnte er diese Gruppe also bereits kennen und für seine Komposition verwenden.

S. 27. Das Bild wurde 1854 vom Duca di Terranuova in Neapel erworben, dessen Familie es zuvor in Genua bewahrt hatte. Die Komposition geht auf eine Studie Peruginos (nach Fischel nur Schulzeichnung) zurück, im Berliner Kupferstichkabinett, die Raffael in einer Studie in Lille wenig verändert benutzte (Morelli l. c. S. 265 u. 271). In der Ausführung schloß er sich auffallenderweise enger an den Entwurf Peruginos an (Morelli S. 254 Anm.). Die Nebenfiguren des Engels und Josephs rechts und links ließ er fort und fügte, als kompositionelles Gegengewicht für den Johannesknaben, den kleinen Engel hinzu. Die drei Kinder noch ganz im Sinne der Perugino-Schule, während die reinere Form der Madonna schon den Florentiner Einfluß verrät. Das schöne Motiv der linken Hand der Madonna erinnert an die Geste der „Madonna in der Grotte" von Leonardo, an den schon Passavant sich erinnert fühlte (II, S. 25). Diese Mischung zweier Stile verweist das Bild mit Sicherheit in den Anfang der Florentiner Periode; es wird in der ersten Hälfte des Jahres 1505 entstanden sein (nach Morelli S. 252 ff. einige Monate später).

S. 28. Die „Madonna del Granduca" führt ihren Beinamen nach dem Großherzog Ferdinand III. von Toskana, der das Bild angeblich aus dem Besitz einer armen Witwe erwarb (Passavant II, S. 24). Daß dieses Bild ebenfalls der ersten Florentiner Zeit angehört, beweist auch hier die Stilmischung; für die Madonna scheint dasselbe Modell gedient zu haben wie für das vorhergehende Bild; nur ist der Typus etwas voller gefaßt. Es ist daher absolut gleichzeitig mit der „Madonna del Duca di Terranuova", vielleicht um ein weniges später. Durch starkes Putzen hat es leider an Feinheit eingebüßt.

S. 29. Der „Madonna del Granduca" ist die „kleine Madonna Cowper" eng verwandt (so auch Crowe und Cavalcaselle I, S. 196); besonders in den Formen und der Haarbehandlung

bei dem Christkind. Aber das umbrische Element ist im Schwinden begriffen, das Florentinische beginnt zu überwiegen. Das Bild stammt angeblich aus Urbino und wurde von Lord Cowper in Florenz erworben; es ist neuerdings (1914 ?) in die Sammlung Widener in Neuyork übergegangen.

S. 30. Im Palast der Familie Tempi befand sich unter anderen Werken namhafter Meister 1677 eine Madonna, die den Knaben küßt, von Raffael (Bocchi-Cinelli, Le bellezze de Firenze, S. 282). Es blieb im gleichen Besitz bis 1829, in welchem Jahre es König Ludwig I. von Bayern erwarb. Passavant (II, S. 37) und Crowe und Cavalcaselle (I, S. 211) setzen das Bild nach dem Fresko in S. Severo und der „Jungfrau im Grünen" gewiß zu spät an; es gehört in engen Zusammenhang mit der „Madonna del Granduca", daher in den Anfang des Florentiner Aufenthalts (so auch Morelli S. 252). Raffael hat für die Komposition wahrscheinlich eine Komposition von Donatello benutzt; am meisten verwandt ist das kleine Relief in einer Nische auf einem der Paduaner Reliefs (s. „Klassiker der Kunst" XI: Donatello, S. 109), worauf zuerst Schmarsow aufmerksam gemacht hat (Donatello, Breslau 1886, S. 46 Anm. 1).

S. 31. Der Heilige trägt am Unterschenkel des linken Beins ein blaues Band mit dem Wort „Honi", dem ersten der Devise des Hosenbandordens. Das Bild war als Geschenk von seiten Herzog Guidobaldos von Urbino an König Heinrich VII. bestimmt, der ihm jenen Orden verliehen hatte; Überbringer war Conte Baldassare Castiglione, der am 10. Juli 1506 von Urbino abreiste. Daher galt dieses Datum unbestritten als das Datum der Entstehung. Demgegenüber hat A. Schmarsow (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen II, 1881, S. 254) mit Recht geltend gemacht, daß Guidobaldo schon 1504 zum Ordensritter ernannt worden war; die Überreichung der Insignien erfolgte im Juni dieses Jahres in Rom. Nun mußte nach den Statuten des Ordens der neuernannte Ritter binnen acht Monaten einen Vertreter nach England senden; Guidobaldo hatte Castiglione dazu bestimmt, der im Mai 1505 in einem Brief von der bevorstehenden Reise spricht. Infolge einer Erkrankung des Grafen trat eine Verzögerung von einem Jahr ein. Jedenfalls — und darin erscheint Schmarsows Argumentation unanfechtbar — hat Herzog Guidobaldo an das Geschenk für den englischen König eben zu dem früheren Termin gedacht; das Bild ist wahrscheinlich zwischen dem September 1504 und dem Februar 1505 gemalt worden. Diese Datierung scheint durch den Stil, soweit ohne Kenntnis des Originals ein Urteil möglich ist, bestätigt zu werden. Die mehrfach behauptete Anlehnung Raffaels an Donatellos Relief von Or San Michele (s. „Klassiker der Kunst" XI, S. 12) ist nicht notwendig. — 1627 gehörte das Bild, wie der Stich von Lucas Vorsterman beweist, dem Earl of Pembroke, der es später an Karl I. von England überließ. Nach dem Tode des Königs, 1649, verkauft, in den Sammlungen Marquis de Sourdis (Félibien, Entretiens sur les vies des peintres, Paris 1666, I, S. 297), dann Crozat; 1771 von Kaiserin Katharina II. erworben.

S. 32. Die „Madonna Ansidei" hat den Altar einer dem heiligen Nikolaus geweihten Kapelle in der Kirche S. Fiorenzo in Perugia geschmückt, die Filippo di Simone Ansidei 1442 erworben hatte, und die 1483 im Bau vollendet war. Der Besteller des Bildes war wohl sein Sohn Bernardino. In der Predella war rechts die Predigt Johannes des Täufers (jetzt im Besitz des Marquis of Lansdowne, nicht reproduziert), in der Mitte das „Sposalizio", links ein Schiffbruch — Wunder des heiligen Nikolaus — dargestellt; die beiden letzteren Tafeln sind verschollen. Bei Anlaß eines Umbaus der Kirche ist das Bild von den Mönchen, wahrscheinlich ohne Wissen der Familie Ansidei, verkauft worden; und zwar im Jahre 1764 an Lord Robert Spencer, der es seinem Bruder, dem Herzog von Marlborough, übergab. Aus der berühmten Marlborough-Sammlung in Schloß Blenheim 1885 für die Nation erworben (vgl. den Aufsatz von Conte L. Manzoni in Bollettino della R. Deputazione di storia patria per l'Umbria V, 1899, S. 627 ff.). — Am Saum des Mantels der Madonna ist eine Zahl, die 1506, aber auch 1505 und 1507 gelesen wird. Letztere Zahl erscheint unter allen Umständen unglaubhaft. Wie das Altarbild der Nonnen von S. Antonio, ist auch dieses nicht in einem Zuge vollendet worden; viel-

mehr sind der Entwurf und die Mittelgruppe wahrscheinlich vor Raffaels Fortgang von Perugia entstanden, die Vollendung erfolgte bei seiner Rückkehr dorthin, Ende 1505. Die Madonna besonders ist noch altertümlich; sie erinnert am meisten an die „Madonna Diotalevi". Aber selbst die Heiligen haben stark umbrische Haltung, so daß man das Bild ohne das unbestreitbare Datum früher würde datieren müssen.

S. 33. Die heilige Katharina befand sich im Jahre 1650 in der Galerie Borghese (vgl. oben zu S. 6), war dann in der Sammlung Aldobrandini, aus welcher sie am Ende des 18. Jahrhunderts von Mr. Day erworben wurde. Dann bei Lord Northwick und Mr. Beckford; 1839 für die National Gallery gekauft. Dieses Bild wird gewöhnlich (Passavant II, S. 56; Crowe und Cavalcaselle I, S. 269; Springer I, S. 118) an das Ende der Florentiner Periode, etwa gleichzeitig mit der „Grablegung" (S. 48) angesetzt. Neben dem schon fortgeschrittenen formalen Problem und der in florentinischem Sinn gemalten Landschaft ist jedoch der ganz perugineske Kopf zu beachten; man vergleiche diesen mit der Magdalena des „Crucifixus" (S. 14), dem Johannes der „Krönung Mariä" (S. 17). Der Entwurf zu der Figur — Federzeichnung — in Oxford ist mehr florentinisch als das Bild und gehört unzweifelhaft in dieselbe Zeit wie die Studien zur „Madonna im Grünen". Daher wird das Jahr 1505 das richtige Datum der Entstehung dieses Bildes sein.

S. 34. Die „Madonna im Grünen" ist zweifellos das eine der beiden Gemälde, die Raffael dem Florentiner Taddeo Taddei nach Vasari (IV, S. 321) zum Geschenk machte. Denn Filippo Baldinucci (in seinen Notizie de' Professori, erste Ausgabe Florenz 1681 ff., in der kurzen Biographie Raffaels) erwähnt, daß es noch zu seiner Zeit sich im Familienpalast befunden habe, dann aber an den Erzherzog Ferdinand Karl von Österreich verkauft worden sei. Dieser, ein Schwiegersohn des Großherzogs Cosimo II., war 1661—1662 in Florenz zu Besuch und starb am Ende dieses Jahres (Passavant II, S. 36). Das Bild wurde erst in Innsbruck, dann von 1663 an auf Schloß Ambras bewahrt und ist 1773 nach Wien gebracht worden. Am Brustsaum datiert MDV (während von anderen, mit Hineinbeziehung eines durch Ornament deutlich davon getrennten Zeichens 1506 gelesen wird). Es muß entschieden den Anfängen der Florentiner Periode angehören, da in dem Christkind wie in der Madonna noch umbrische Nachklänge zu bemerken sind, während anderseits der Eindruck Leonardos fühlbar wird. Diese in dem Gemälde bemerkbare Verbindung der Peruginer und Florentiner Manier hob schon Vasari hervor.

S. 35. Die „Madonna mit dem Stieglitz" wurde nach Vasaris Angabe (IV, S. 321) von Raffael seinem Freunde Lorenzo Nasi zur Hochzeit geschenkt. Nun vermählte sich dieser im Jahre 1505 mit Sandra di Matteo Canigiani, wohl in der ersten Hälfte des Jahres, da ihnen am 18. März 1506 ein Sohn, Battista, geboren wurde (nach Florentiner Dokumenten). Wegen der engen Beziehungen zum vorhergehenden, 1505 datierten Bilde wird man auch dieses vielleicht noch in dasselbe Jahr verweisen können; da aber der umbrische Charakter hier weniger zutage tritt als dort, wird es ein wenig später als die „Jungfrau im Grünen" angesetzt werden müssen (umgekehrt bei Passavant II, S. 34—36, Crowe und Cavalcaselle I, S. 200 ff., und in Wölfflins Klassischer Kunst, 1. Auflage, S. 82). Die Landschaft trägt ausgesprochen florentinischen Stilcharakter. Der in Via de' Bardi, etwa der Kirche S. Lucia de' Magnoli gegenüber gelegene Familienpalast der Nasi stürzte infolge eines Erdrutsches 1547 — nicht 1548, wie Vasari angibt — ein (s. Manni, Sigilli, t. XXI, S. 31). Lorenzo Nasis Sohn, Giovanni Battista, ließ das in Stücke zerbrochene Bild sorgfältig herstellen. Es ist aus der Galerie des Kardinals Carlo de' Medici 1666 in mediceischen Kunstbesitz gelangt. Eine Verbindung zwischen diesem Bilde und der „Madonna im Grünen" stellt der Entwurf von Oxford her (Abb. Morelli S. 275), der in den Hauptsachen die Idee der „Madonna mit dem Stieglitz" enthält, einzelne Züge aber ganz deutlich von der „Madonna im Grünen" (vgl. besonders die Entwürfe in der Albertina; Abb. Einleitung S. XIX, XXII, XXIII) übernimmt. Dieses gibt uns den Beweis, daß unsere Reihenfolge der beiden Bilder zweifellos richtig ist, und daß sie beide in kürzestem Zeitabstand aufeinander folgten.

S. 36. Passavant (II, S. 44) nimmt an, es sei eines der beiden Bilder, die Raffael nach Vasari

(IV, S. 322) in seiner Florentiner Manier für den Herzog von Urbino malte. Er stützt sich auf ein Inventar des urbinatischen Kunstbesitzes von 1623. Jedenfalls ist diese Madonna nicht unter den Bildern, die 1631 nach Florenz kamen; und es ist sehr unwahrscheinlich, daß der Sammler und Kunstfreund, Herzog Francesco Maria II., sich in seinen letzten Jahren des Bildes entäußert haben soll. Später im Besitz der Herzogsfamilie d'Angoulême; wegen seiner schlechten Erhaltung an Mr. Barney verkauft. Dann Cabinet Crozat, dessen Galerie 1771 an Katharina II. von Rußland verkauft wurde. — Die Datierung dieses Bildes bereitet Schwierigkeiten, auch wegen mangelnder Autopsie; doch läßt die Verwandtschaft des Christkindes mit dem Kinde des vorhergehenden Bildes auf nahen zeitlichen Zusammenhang schließen.

S. 37. Die Geschichte des weiblichen Porträts in der Tribuna der Uffizien hat sich nach den sorgfältigen Ermittlungen E. Ridolfis (Archivio storico dell'arte IV, 1891, S. 428 ff.) nicht über das Jahr 1710 hinausführen lassen, zu welcher Zeit es unter Raffaels Namen im Palazzo Pitti hing. Später nach Poggio a Caiano verbracht, kam es von dort 1773 nach Florenz zurück. Es führte in der Tribuna die Aufschrift „Porträt der Maddalena Doni", die aufgegeben wurde, als das wirkliche Bildnis dieser Florentinerin in Florenz bekannt wurde. Gelegentlich ist es auch (ohne jeden Grund) als Bildnis der Mutter oder Schwester Raffaels angesprochen worden. Während Passavant (II, S. 40), Müntz (Raphaël, S. 224 ff.), der „Cicerone" — jedoch mit Zweifel — für Raffaels Autorschaft eingetreten sind, lehnen Crowe und Cavalcaselle (II, S. 473) diese ab; sie halten das Bild offenbar für eine florentinische Arbeit. Ebenso spricht sich Morelli aus (Galerie Borghese, S. 57), ohne einen bestimmten Meister zu nennen. Berenson schreibt es dem Perugino zu. Die Überzeugung, daß wir hier ein Original Raffaels aus seiner frühen Florentiner Zeit haben, gewinnt angesichts der sehr hohen Qualität des Bildes immer mehr an Wahrscheinlichkeit.

S. 38. Dieses Porträt wird gewöhnlich wegen des Zustandes, in dem sich die Dargestellte befindet, als „Donna gravida" bezeichnet. Die Geschichte des Bildes läßt sich nicht über das Jahr 1710 hinaus verfolgen, in welchem Jahr es in einem Inventar des Palazzo Pitti als ein Werk Raffaels aufgeführt ist (Archivio storico dell' arte IV, 1891, S. 432). Von allen Forschern als Werk Raffaels anerkannt, mit Ausnahme von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 473), die die Ausführung für florentinisch erklären und den Namen des Ridolfo Ghirlandajo in Vorschlag bringen. Passavant (II, S. 52) hat das Datum 1507, Morelli (Galerie Borghese S. 60) verwirft es als zu spät und nimmt an „um 1505". Jedenfalls ungefähr gleichzeitig mit den Doni-Porträts entstanden, etwa 1506.

S. 39 u. 40. Vasari (IV, S. 325) erwähnt, daß Raffael die Bildnisse des Ehepaares Angelo Doni und Maddalena di Giovanni Strozzi gemalt hat, die zu seiner Zeit im Palast ihres Sohnes Giovanbattista am Corso de' Tintori bewahrt wurden. Dort verblieben sie bis 1758 und kamen dann durch Erbschaft an die Marquise de Villeneuve in Avignon, deren Sohn sie 1823 nach Florenz zurückbrachte. Hier fanden sie zunächst keinen Käufer, da man nicht an ihre Echtheit glaubte; schließlich erwarb sie 1826 der Großherzog Leopold II. (Passavant II, S. 40). An der Identität der jetzt im Pitti befindlichen Bilder mit den von Vasari beschriebenen Porträts der beiden Doni ist ein Zweifel nicht wohl möglich. Nach Dokumenten, die zuerst Ridolfi publizierte (Archivio storico dell' arte IV, S. 423), war Maddalena Strozzi am 19. Februar 1489 (nach Florentiner Zeitrechnung 1488) geboren. Im Jahre 1506, welches etwa das Jahr der Entstehung ist, zählte sie also siebzehn Jahre. Ridolfi hat, unter Hinweis auf den Entwurf zu diesem Porträt im Louvre (Abb. Einleitung S. XXV), worin Maddalena wirklich jung aussieht, gemeint, infolge einer gewissen Ungewandtheit habe Raffael das Alter der Dargestellten im Bilde nicht getroffen: sie erscheine darauf nahe den Dreißigern. Weiter geht R. Davidsohn (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 1900, S. 210 ff.; vgl. S. 451), der auch das Geburtsdatum Angelos, 1476, mitteilt. Er kommt zu dem Schluß, daß die Bilder der Pitti-Galerie nicht identisch mit den von Vasari genannten Porträts sein können (die Alternative einer Entstehung 1515 wird wohl niemand aufnehmen). Festzuhalten ist unbedingt daran, daß die beiden

Bilder von Raffael gemalt sind, in Florenz, zu einer Zeit, wo die letzten Spuren seiner Lehrzeit in Perugia noch nicht verlöscht waren. Das ergibt die Jahre 1505—1507 (als äußerste Grenzen). Wie oben bemerkt, ist der Stammbaum der Bilder so gut, daß an der Identität nicht zu zweifeln ist. So bleibt also nur die Folgerung, daß Maddalena Strozzi, die bereits 1503, also in ihrem fünfzehnten Jahre, sich verheiratet hatte, jene ungewöhnliche Frühreife der Formen zeigte, die so oft den Ausländer in Italien überrascht und speziell bei alten Bildern über das Alter des Dargestellten zu täuschen pflegt.

S. 41 u. 42. Das obere Stück des Freskos in San Severo (S. 42) ist von Raffael, das untere von Pietro Perugino gemalt. Eine Inschrift besagt, daß Raffael unter dem Priorat von Don Ottaviano Stefano Volterrano die Trinität und die Heiligen 1505 ausgeführt, Perugino die Heiligengestalten im Jahre 1521 hinzugefügt habe. Diese Inschrift ist eine offenbar spätere Hinzufügung, die frühestens 1521 unter die Fresken gesetzt worden ist; sie kann daher nicht als unbedingt zwingende Urkunde gelten. Das Fresko trägt, ebenso wie die Madonna der Nonnen von Sant' Antonio und die „Madonna Ansidei", einen zwiespältigen Charakter; es ist in dem oberen Teil ausgesprochen peruginesk, in den sechs Heiligen verrät es nachdrücklich die florentinische Schulung. Der Einfluß Fra Bartolommeos tritt darin besonders bemerklich hervor. Raffael hat sich offenbar das Fresko des jüngsten Gerichts, das jener 1499 im Kirchhof von Santa Maria Nuova ausgeführt hatte (die traurigen Überreste jetzt in den Uffizien), zum Vorbild genommen. Nun tritt der Einfluß Fra Bartolommeos auffallend stark erst in den späteren Jahren, die Raffael in Florenz verbrachte, hervor; man findet ihn nirgends so stark, wie in der „Madonna unter dem Baldachin", dem letzten von ihm in Florenz ausgeführten Werke. Die Anordnung des Freskos in San Severo endlich ist ganz auffällig dem oberen Teil der „Disputa" (S. 60) verwandt, dem nach der Deckenmalerei frühesten Fresko der Camera della Segnatura (1509). Diese Beobachtungen zusammengefaßt, machen es wahrscheinlich, daß Raffael bei seinem Aufenthalt in Perugia zu Ende des Jahres 1505 das Fresko begann und es etwa 1507—1508 zu Ende führte. Diese Ansicht haben Crowe und Cavalcaselle (I, S. 182 ff.) eingehend begründet: den Zusammenhang mit Fra Bartolommeo legt auch Springer im einzelnen dar (I, S. 74). Die Erhaltung des Freskos ist sehr schlecht; es ist im neunzehnten Jahrhundert mehrfach restauriert worden; der Kopf des Cherubs links von Gott-Vater stammt von Professor Consoni (1872).

S. 43. Vasari berichtet im Leben des Raffael (IV, S. 328), daß dieser bei seinem Fortgang nach, Rom ein Bild zurückließ, in welchem Ridolfo Ghirlandajo einen fehlenden blauen Mantel malte. In der Biographie jenes Florentiners (ebendort VI, S. 534) ergänzt er die Nachricht dahin, daß dieser auch sonst einiges hinzugetan habe; er gibt hier ferner an, es sei ein Madonnenbild gewesen. Dieses Bild sei nach Siena gekommen. Nach einer anderen unkontrollierbaren Nachricht soll Franz I. die „Belle Jardinière" von dem Sieneser Edelmann Filippo Sergardi erworben haben. Daher nimmt man gemeinhin an, jenes von Ridolfo Ghirlandajo vollendete Werk sei die „Belle Jardinière" des Louvre (Passavant Springer); nur Ruhmohr (Italienische Forschungen III., S. 54) bezieht jene Stellen bei Vasari auf die „Madonna di Casa Colonna" in Berlin, wobei er außer acht läßt, daß dieses Bild in unfertigem Zustand ist. Am unteren Saum des Gewandes der Maria befindet sich die Signatur und ein Datum, das meist 1507 gelesen wird; von Passavant (II, S. 68) 1508. Die Komposition knüpft offenbar an die „Madonna im Grünen" (S. 34) an, nur daß die Richtung nach der entgegengesetzten Seite geht; einige Motive aber sind beibehalten. Da aber noch ein ganz schwacher letzter Rest umbrischen Stiles vorhanden ist, scheint das Jahr 1507 die äußerste mögliche Grenze zu bezeichnen. Crowe und Cavalcaselle (I, S. 289) heben hervor, daß „der Mantel roh und unangenehm in der Farbe und in nichtssagende Falten gelegt ist"; dies ist für sie ein Argument, das die Identifizierung des Bildes bestätigt. Gegen diese Annahme hat neuerdings E. Durand-Gréville gute Gründe vorgebracht (Musées et Monuments de France II, 1907, S. 50).

S. 44. Passavant (II, S. 45) nimmt an, es sei eines der beiden für den Herzog von Urbino in Raffaels florentinischer Manier gemalten Bilder, deren Vasari gedenkt; doch ist dies

völlig unbewiesen. Im siebzehnten Jahrhundert dem Duc d'Orléans, Bruder Ludwigs XIV., gehörig, dann in der Galerie des Regenten. Mit den italienischen Bildern der Galerie d'Orléans 1798 in London verkauft, später im Kunsthandel in Brüssel, dann in den Galerien Aguado und Delessert. Aus der letzteren 1869 vom Duc d'Aumale erworben und in Chantilly aufgestellt (Crowe und Cavalcaselle I, S. 224). Es gehört wohl eher in die zweite Hälfte von Raffaels Florentiner Aufenthalt; in engen Zusammenhang mit der „Belle Jardinière", für die der Maler das gleiche Modell benutzt zu haben scheint.

S. 45. Passavant (II, S. 38) nimmt, ohne seine Vermutung beweisen zu können, an, daß dieses das andere der beiden Bilder sei, die Raffael für Taddeo Taddei gemalt hat. Es scheint schon frühzeitig nach Frankreich gekommen zu sein, wo es 1656 von Egidius (Gilles) Rousselet gestochen wird. Ob sich die Angaben Félibiens (Entretiens sur les vies etc., Paris 1666, I, S. 297) auf dieses oder ein anderes Bild beziehen, ist nicht zu sagen, da Félibien den Gegenstand des Bildes, das dem Präsidenten Tambonneau gehörte, nicht anführt. Dann Galerie d'Orléans; 1798 vom Duke of Bridgewater erworben. Die Datierung des Bildes ist nicht leicht. Nach dem rein florentinischen Charakter scheint es gegen das Ende dieser Periode entstanden zu sein (so auch Crowe und Cavalcaselle I, S. 273). Es ist verwandt mit Werken wie der „Madonna Canigiani" (S. 47). Man beachte auch die formale Verwandtschaft des Kopfes der Madonna mit der Figur der Hoffnung des vatikanischen Predella (S. 49).

S. 46 links. Nach einer Inschrift der Rückseite war dieses Bild ein Geschenk Papst Clemens' IX. Albani (1700—1721) an die Kaiserin Elisabeth, Gemahlin Kaiser Karls VI., die es ihrerseits dem Fürsten Kaunitz geschenkt haben soll (Passavant II, S. 71). Dann in der Galerie des Fürsten Esterhazy, die den Grundstock der ungarischen Landesgalerie bildet. Meist mit Rücksicht auf den unvollendeten Zustand ganz ans Ende der Florentiner Epoche gesetzt, wenn nicht gar wegen der Landschaft mit Stücken antiker Architektur als ein erst in Rom ausgeführtes Werk angesehen. Es ist aber ausgesprochen florentinisch, offenbar im Zusammenhang mit Bildern wie der „Madonna im Grünen" (S. 34) und der „Belle Jardinière" (S. 43) entstanden; der Einfluß Fra Bartolommeos beginnt sich bemerkbar zu machen.

S. 46 rechts. Die Komposition dieses Bildes ist echt leonardesk; das Motiv des Spiels mit dem Lamm scheint angeregt durch den Karton der heiligen Anna, den Leonardo 1501 in Florenz ausgeführt hatte. Der heilige Joseph wiederum ist ein charakteristisches Beispiel des Einflusses von Fra Bartolommeo auf Raffael. Am Saum von Mariens Kleid ist die Signatur und die Jahreszahl 1507 (Passavant II, S. 55 läßt unentschieden, ob 1506 oder 1507 zu lesen sei). Die Geschichte des Bildes ist unklar. Es befand sich früher im Escorial.

S. 47. Nach Vasaris Angabe (IV, S. 325) malte Raffael für den Florentiner Domenico Canigiani diese Komposition. Bereits 1589 war das Bild im Besitz der großherzoglichen Familie und hing in der Tribuna der Uffizien, woselbst es wiederholt im folgenden Jahrhundert aufgeführt wird (Passavant II, S. 53) Angeblich kam es bei der Vermählung der Tochter des Großherzogs Cosimo III. mit dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz im Jahre 1691 als Brautgabe nach Düsseldorf und wurde mit der Düsseldorfer Galerie 1806 nach München überführt. Das Bild ist nicht mehr im ursprünglichen Zustand; es schloß oben mit einer Glorie von sieben Engeln ab, wie man aus dem Stich von Bonasone und alten Kopien (Florenz, Galerie Corsini und San Frediano) sieht. Diese wurde, weil stark beschädigt, zugemalt. Signiert am Gewandsaum der Maria. Hauptwerk der zweiten Hälfte der Florentiner Periode; ganz unter dem Einfluß des Fra Bartolommeo. Daher scheint Passavants Datierung 1506 etwas zu früh gegriffen. Springer (I, S. 114) hält es im Vergleich mit dem Madrider Bild für die reifere Schöpfung. Der enge Zusammenhang mit der „Grablegung" bestätigt die spätere Datierung (vgl. auch Morelli, Galerie zu München, S. 145).

S. 48 u. 49. Gemalt im Auftrage von Atalante Baglioni für die Kirche von San Francesco in Perugia; an der Steinstufe links signiert und datiert 1507. Es wurde im Jahr 1608 von

den Mönchen des Klosters entwendet und heimlich nach Rom als Geschenk für Papst Paul V. Borghese gesandt, der es seinerseits dem Kardinal Scipione Borghese, dem Begründer der berühmten Galerie, verehrte (vgl. Giornale di erudizione artistica I, 1872, S. 225; II, S. 334). Es ist stets in jener Galerie verblieben, mit Ausnahme der Jahre 1797—1815, während welcher es in Paris gewesen ist. Die Predelle war an Ort und Stelle verblieben, wurde ebenfalls nach Paris gebracht und kam 1815 in die vatikanische Galerie. Endlich gehörte ein als Abschluß dienendes Bild des segnenden Gott-Vaters, umgeben von zehn Engelsköpfen, dazu; als dieses wird oft das jetzt in der Galerie von Perugia bewahrte Bild angesehen, was aber schon Crowe und Cavalcaselle (I, S. 255 Anm.) bestreiten: es sei Kopie von der Hand eines späteren schwachen Umbriers. Wie man in der von Bottari besorgten Ausgabe des Vasari findet (Rom 1759, II, S. 95 Anm. 2), ist sie das Werk des um 1630 tätigen Malers Stefano Amadei aus Perugia.

S. 50. Zuerst nachweisbar in der Galerie Seignelay, aus der es in die Galerie d'Orléans kam. 1798 von Duke of Bridgewater erworben, mit dessen Namen die Madonna seither gewöhnlich bezeichnet wird. Schon im 18. Jahrhundert auf Leinwand übertragen (Passavant II, S. 119). Die Datierung des Bildes bereitet Schwierigkeiten. Passavant geht so weit, es in die römische Periode, später als die Madonnen Alba (S. 81) und von Foligno (S. 105), anzusetzen, was sicher falsch ist. Für das Ende der Florentiner Zeit spricht der Umstand, daß Raffael das Motiv des bewegten Kindes von einem Relief Michelangelos (jetzt in der Akademie in London) entnommen hat (vgl. mein Buch, Aus Raffaels Florentiner Tagen, Berlin 1902, Tafel XI). Ein solches Studium des Bildhauers bezeugt auch die „Caritas" der Grablegung.

S. 51. Die einzige Nachricht zur Geschichte des Bildes bringt Pungileoni (in seinem Elogio storico, Urbino 1829, S. 73 Anm.), der seinerseits den Katalog der Galerie Colonna von 1783 als Quelle angibt. Danach kam das Bild durch Erbschaft aus dem Hause Salviati in Florenz in die römische Galerie Colonna: es gehörte dann der Duchessa Maria Colonna, Gattin des Don Giulio Lante della Rovere. Von der Familie Lante 1827 erworben. Das Bild ist wegen seines nicht ganz vollendeten Zustandes besonders interessant. Seinem Stil nach gehört es an das Ende der Florentiner Periode; es hat das Motiv, daß das Kind in das Gewand der Madonna greift, mit der „großen Madonna Cowper" von 1508 gemeinsam. Ähnliches auch auf Zeichnungen, die mit der „Bridgewater-Madonna" im Zusammenhang stehen.

S. 52. Die „große Madonna des Lord Cowper" — zum Unterschied von dem andern Bild S. 29 — wurde von Lord Cowper aus dem Hause Niccolini erworben, woselbst eine Madonna von Raffael schon 1677 in Bocchi-Cinellis Belleze di Firenze, S. 408, aufgeführt ist; daher auch als „Madonna aus dem Hause Niccolini" bezeichnet. Am Gewandsaum der Madonna die Zahl 1508 und die Chiffren des Künstlers. Das Motiv des Kindes erinnert einerseits an die „Madonna Colonna", andererseits an die „Madonna del Baldacchino".

S. 53. Vasari (IV, S. 328—329) berichtet, daß Raffael für den Altar der Familie Dei in Santo Spirito in Florenz ein Gemälde begonnen und weit gefördert, endlich aber bei seiner Abreise nach Rom unvollendet gelassen habe. Baldassare Turini, päpstlicher Datar, erwarb das Bild und stellte es in der Kirche seiner Vaterstadt Pescia auf. Im Jahr 1697 verkaufte es die Familie Bonvicini, an welche die Kapelle durch Erbschaft gekommen war, an den Prinzen Ferdinando de' Medici, den Sohn des Großherzogs Cosimo III., was einen heftigen Protest der Bevölkerung von Pescia veranlaßte (s. Gualandi, Memorie risguardanti le belle arti, Serie IV, Bologna 1843, S. 126). 1799 nach Paris gebracht, dann nach Brüssel überwiesen, 1815 zurückgestellt. Das Bild ist unvollendet gelassen. Die Angabe, daß der Maler Giovan Agostino Cassana das Bild vollendet habe, geht auf Raffaello Borghinis „Riposo", Ausgabe 1730, S. 316, zurück, ist aber irrig. Nur wurde bei der Aufstellung im Palazzo Pitti oben ein Stück angefügt; bei dieser Gelegenheit mögen die fliegenden Engel modernisiert worden sein. Sonst aber ist das Bild im unvollendeten Zustand verblieben und trägt deutlich die Kennzeichen der Florentiner

Epoche Raffaels, unter dem Einfluß des Fra Bartolommeo. Dollmayr (in dem weiter unten oft zitierten Aufsatz über Raffaels Werkstätte, S. 344) findet in den Engeln und dem Kopf Augustins unbegreiflicherweise die Hand des Giulio Romano.

S. 54—80. Zu den Fresken in der Stanza della Segnatura vgl. die Einleitung S. XXVI. Über den Zeitpunkt, wann Raffael seine Arbeiten daselbst begann, sind wir nicht genau unterrichtet, da die Echtheit des S. XXVI erwähnten Briefes des Raffael an Francia begründeten Zweifeln begegnet (Crowe und Cavalcaselle II, S. 5 u. 280, wollen ihn in das Jahr 1516 datieren). Nun waren Ende des Jahres 1508 und zu Anfang des folgenden Jahres zahlreiche Maler im Vatikan tätig (s. Crowe und Cavalcaselle II, S. 9—10 Anm.); Raffaels Name ist nicht darunter. Die Tätigkeit des Malers Giovanni Antonio Bazzi, genannt Sodoma, von dem ein Teil der Decke dieses Raumes ausgeführt wurde, ist im Oktober 1508 bezeugt (Archivio storico della Società Romana di storia patria II, 1879, S. 486). Man wird demnach annehmen müssen, daß Raffael erst 1509 begann. Der Endtermin fällt zwischen den 27. Juni und den 26. November 1511. Denn an dem erstgenannten Tage kehrte Julius II. nach Rom heim; er trug erst seit dieser Zeit den Bart, mit dem ihn Raffael auf dem Bild der Überreichung der Dekretalen (S. 78 rechts) dargestellt hat; die Inschrift unter dem Fresko des Parnaß gibt aber das achte Pontifikatsjahr an, das an dem zweitgenannten Tage schloß (s. Pastor). Ein Brief der Mantuaner Korrespondenz vom 16. August 1511 (Archivio storico della Società Romana XI, 1886, S. 525) bestätigt diesen Termin. Aus der reichen Literatur über die Stanza della Segnatura seien hervorgehoben: F. Wickhoff, Die Bibliothek Julius' II., Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XIV, 1893, S. 49; J. Klaczko, Dans la „Camera della Segnatura" (in dem Buch: Jules II, 2 éd., Paris 1902, S. 207); und namentlich die Ausführungen Pastors, Geschichte der Päpste III, 3. u. 4. Auflage, Freiburg 1899, S. 820 ff., woselbst zahlreiche Literaturnachweise.

S. 55—59. Decke. Von Raffael stammen nur die vier Rundbilder und die dazu gehörigen Vierecke in den Zwickeln. Alles übrige ist das Werk des obengenannten Sodoma. Die Anordnung der Decke und das Mittelstück schreibt Schmarsow dem Melozzo da Forli zu (in seiner Monographie über diesen Künstler, Berlin 1886, S. 299 ff.).

S. 60—65. Die Disputa. Die Bezeichnung „disputa del sacramento", die bereits gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts vorkommt, führt leicht irre; es handelt sich um keinen Streit über das Sakrament, sondern „Himmel und Erde vereinigen sich in der Verherrlichung der höchsten Wundertat des Welterlösers" (so Pastor, dessen Ausführungen für die Erklärung dieses Werkes von besonderer Bedeutung sind; 1. c. S. 834 ff.). Das erste der Fresken; das obere Stück in engem Anschluß an das Fresko von San Severo (S. 41). Unter den Bildnissen, die Raffael hat bezeichnen wollen, erkennt man außer den vier Kirchenvätern Thomas von Aquino und San Bonaventura, Papst Sixtus IV, hinter ihm Dante nach der rechten Ecke zu, noch weiter rechts im Profil den Kopf Savonarolas. Der Mönch ganz in der Ecke links gilt als Bildnis des Fra Angelico. Den im Wachsen begriffenen Bau im Hintergrund links deutet man auf den Neubau von St. Peter.

S. 66—68. Der Parnaß. Auch hier hat Raffael nur wenige Personen deutlich charakterisiert. Homer, neben ihm Dante, Virgil auf der anderen Seite Homers, und Sappho (ganz vorn links). Vasari macht noch mehrere antike Dichter, ferner Petrarca, Boccaccio und Tebaldeo namhaft.

S. 69—76. Die Schule von Athen. Man vergleiche hier die Abhandlung Springers in: Die Graphischen Künste, V, Wien 1883, S. 53 ff. Auch hier hat Raffael nur einige Hauptfiguren nach ihrem Namen bezeichnen wollen: Plato und Aristoteles in der Mitte, etwas links von ihnen, demonstrierend Sokrates (der Krieger ihm gegenüber wohl Alkibiades). Vorn links der schreibende Mann Pythagoras (bezeichnet durch die Tafel mit der Harmonielehre, die der Knabe neben ihm hält). Auf der Treppe gelagert Diogenes. Drüben rechts die Gruppe der Mathematiker: Euklid erklärt sein System, und die Astronomen, von denen Ptolemäus (mit der Krone) und Zoroaster (der vollbärtige Mann mit dem Himmelsglobus) gekennzeichnet sind. Ganz links in der Ecke, etwas zurück, Raffael

selbst; der Mann neben ihm galt früher als Perugino, was unbedingt falsch ist; Morelli hat dafür Sodoma — den Maler der Decke — vorgeschlagen, aber auch dies ist nicht einwandfrei. Den Karton der „Schule von Athen" bewahrt die Ambrosiana in Mailand. Hier fehlt (von anderen Änderungen abgesehen) der im Vordergrund sitzende Mann, der den Arm auf den Steinblock stützt.

S. 78. Die beiden Darstellungen mit Kaiser Justinian und Gregor IX. sind unbedingt die spätesten Teile der Dekoration; sie sind malerisch-technisch der Decke der Heliodor-Stanze eng verwandt. Papst Gregor erscheint unter der Gestalt Julius' II.; der Kardinal links, der sein Gewand hebt, trägt die Züge des Kardinals Giovanni de Medici (später Leo X.), die entsprechende Gestalt rechts ist Alessandro Farnese (dann Paul III). In der Ecke links Kardinal del Monte.

S. 79 u. 80. Die beiden Grisaillen unter dem Parnaß werden von Wickhoff (in dem oben zitierten Aufsatz, besonders S. 60 u. 63) als Darstellung eines Vorgangs gedeutet, dem Valerius Maximus berichtet. Als unter den Konsuln P. Cornelius und Baebius Tamphilus ein Sarkophag mit griechischen und lateinischen Büchern gefunden wurde, sorgten die Konsuln für die Erhaltung der lateinischen, die Verbrennung der griechischen Schriften. Die älteren Autoren sahen hier die Auffindung der sibyllinischen Bücher im Sarkophag des Numa Pompilius und ihre Zerstörung; Bartsch deutete das erstere Fresko als „Alexander der Große läßt die Werke Homers in einem Schrein des Darius niederlegen", wofür Platner den Sarkophag des Achill einsetzte. Das andere Fresko stellt nach der älteren Deutung dar, wie Kaiser Augustus die Verbrennung der unvollendeten Äneis verhütet (s. die Angaben bei Passavant II, S. 90—91). Sie ist neuerdings von G. J. Hoogewerff wieder aufgenommen und ihre Richtigkeit mit überzeugenden Gründen gestützt worden (Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 10 ff.). Auch steht dahin, ob die Fresken nicht spätere Zufügung aus Leos X. Zeit sind, dessen Impresa und Wappen in der unteren Umrahmung zu finden sind (in diesem Sinn auch Wölfflin, Klassische Kunst, S. 97 Anm.). Die Ausführung ist offenbar von Giovan Francesco Penni. Die anderen Grisaillen finden sich (nebst dekorativen Elementen, worin noch andere figürliche Darstellungen) in der Umrahmung des Fensters unterhalb der drei allegorischen Frauengestalten. Sie sind, weil durch Fensterladen aus der Zeit Leos X. verdeckt, fast unbekannt; doch beschreibt sie Passavant (II, S. 91—9), der auch ältere Stiche anführt. In neuerer Zeit hat Steinmann die Aufmerksamkeit wieder auf sie gelenkt (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. X, 1899, S. 169 ff.). Die eine Darstellung mit Christus geht zurück auf Ev. Lukas Kap. 22, V. 38; Steinmann aber verweist mit Recht auf die Lehre von den zwei Schwertern, wie sie in der Bulle Bonifaz' VIII. ausgesprochen ist. Der andere Gegenstand ist dem Valerius Maximus entlehnt; der Richter Zaleukos von Lokri läßt sich ein Auge ausreißen, um dem von ihm zum Verlust beider Augen verurteilten Sohne ein Auge zu erhalten.

S. 81. Schon Passavant (II, S. 105) sagt bezüglich der „Madonna Alba", sie sei ursprünglich in der Olivetanerkirche in Nocera dei Pagani gewesen — wie er vermutet, eine Stiftung des Bischofs Paolo Giovio — und von dem Vizekönig von Neapel, Marchese del Carpio, um 1000 Skudi erworben worden. Diese Angabe, für die Passavant seine Quelle nicht zitiert, erfährt durch jüngst veröffentlichte Dokumente eine Bestätigung (s. Placido Lugano, in: Scritti di storia, di filologia e d'arte. Nozze Fedele-De Fabritiis, Neapel 1908, S. 127 ff.). Danach fand der Verkauf im Jahre 1686 statt; es war ein kleines Rundbild mit der Madonna, dem Christkind und Johannes. Schon früher (1623) wird ein Bild Raffaels von dem Historiker des Ordens von Montoliveto, Ab. Secondo Lancellotti, in jener Kirche erwähnt. Durch den genannten Vizekönig (Don Gasparo de Haro) nach Spanien gebracht, kam das Bild später in den Besitz der Herzöge von Alba. Durch die Hand eines Arztes der 1801 verstorbenen Herzogin ging es an den dänischen Gesandten in Madrid, Grafen von Burcke, über, der es an Mr. W. G. Coesvelt in London verkaufte. Von diesem 1836 für die Eremitage erworben. Nach allgemeiner Ansicht gehört diese schönste Version der Madonna in der Landschaft von Raffael den Anfängen

seiner römischen Periode an. Tatsächlich sind die Florentiner Reminiszenzen noch nicht geschwunden. Auf dem Studienblatt in Lille für die „Madonna Alba“ (Abb. Einleitung S. XXI) sieht man auch Studien für die „Madonna della Seggiola“ und für das Kind der „Bridgewater-Madonna“.

S. 82. Diese Komposition gehörte früher der Familie Aldobrandini (daher oft „Madonna Aldobrandini“ genannt); vielleicht identisch mit einem 1650 in der Galerie Borghese befindlichen Bild (in der Beschreibung des Jac. Manilli f. 42). In Rom durch Mr. Day erworben und 1818 an Lord Garvagh verkauft, seither als „Madonna Garvagh“ bekannt. 1865 für die National Gallery erworben. Die Komposition ist florentinisch; sie schließt sich eng an die durch Leonardo inspirierte „Madonna mit der Nelke“ (S. 208) an, ist aber im Gegensinn. Die Ausführung, deren Eigenhändigkeit zu bestreiten ist (vgl. Frizzoni, Arte italiana del rinascimento, Mailand 1891, S. 277; neuerdings von demselben und Berenson mit Recht für ein Frühwerk des Giulio Romano erklärt), fällt aber erst in die frühen römischen Jahre.

S. 83 u. 84. Die „Vierge au diadème“, auch „Vierge au voile“ genannt (oder „Le sommeil de l'enfant“), der „Madonna Aldobrandini“ eng verwandt und dem Anfang der römischen Periode angehörig, war nach Passavants auf dem Louvre-Katalog von Villot basierenden Angaben (II, S. 108 Anm.) in der Sammlung de Châteauneuf, dann bei dem Staatssekretär Marquis de Lavallière und kam 1728 in die Galerie des Prince de Carignan, aus der sie um 1742 in den Besitz von Ludwig XV. gelangte (s. auch Mariette, Abecedario, t. IV, Paris 1857—1858, S. 278 ff.). Von H. Dollmayr (Raffaels Werkstätte, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XVI, 1895, S. 350) für eine Arbeit des G. F. Penni erklärt; dagegen von anderen, so Frizzoni (Archivio storico dell' arte, II. Serie, II, 18. 6. S. 396), Berenson u. a., mit größerer Wahrscheinlichkeit dem Giulio Romano zugeschrieben. Man betrachtet gewöhnlich die in vielen Exemplaren vorkommende „Madonna mit dem schlafenden Kinde“ (S. 84) für ein älteres Werk, dessen Original in Raffaels Florentiner Periode entstanden sei (Passavant II, S. 64; Crowe und Cavalcaselle III, S. 280). Wahrscheinlich aber handelt es sich doch nur um eine Variante der „Vierge au diadème“, die besonders oft von Florentiner Künstlern wiederholt worden ist.

S. 85. Dieses Porträt eines Kardinals, eines der schönsten Bildnisse, das Raffael gemalt hat, galt lange als das des Kardinals Bibbiena. Doch beruht diese Benennung auf einem Irrtum von Passavant, der eine Vasari-Stelle falsch interpretierte (II, S. 146) Bereits Crowe und Cavalcaselle (II, S. 333) wiesen darauf hin, daß der Vergleich mit Bibbienas authentischem Porträt im Palazzo Pitti (S. 211) diesen Namen ausschließt. In Madrazos großem Katalog der Prado-Galerie (1872, S. 189) ist auf das Holzschnittporträt des Kardinals Alidosi hingewiesen, das sich in Paolo Giovios Porträtwerk findet. Die gleiche Ansicht hat Eugène Müntz vertreten (Archivio storico dell' arte IV, 1891, S. 338); der Vergleich mit der Porträtmedaille von Francia und dem Bronzerelief im Louvre ist dieser eher günstig. Doch bleibt ein nicht unwesentliches Bedenken. Daß das Bildnis nach dem lebenden Modell gemalt ist, beweist der Augenschein. Nun verließ Kardinal Alidosi Rom am 16. April 1510 (Sanuto, Diarii X, S. 170) und ging als Legat nach Bologna; er ist von da ab dauernd in der Emilia und Romagna bis zu seiner Ermordung in Ravenna, am 24. Mai 1511, geblieben. Es ist wenig wahrscheinlich, daß man dem Madrider Porträt ein so frühes Datum geben kann. Crowe und Cavalcaselle zum Beispiel stellen es mit dem Porträt Leos X. (S. 156) zeitlich zusammen, was wiederum als zu spät erscheint. Mangel an Überprüfung des Originals verbietet mir für die Gegenwart ein eigenes Urteil. — Über die Person des Dargestellten sind neuerdings die verschiedensten Vermutungen aufgestellt worden. R. Durrer (Monatshefte für Kunstwissenschaft VI, 1913, S. 1 ff.) glaubt die Züge des Kardinals Schinner darin zu finden; es müßte im Frühjahr 1513 entstanden sein. Überzeugender scheint der von Hymans angeregte Vergleich mit einer Medaille, die den Kardinal Scaramuccia Trivulzio darstellt (Burlington Magazine XX, 1911/12, S. 89); da dieser erst 1517 die Kardinalswürde erhielt, so würde allerdings das Bildnis erheblich später datiert werden müssen, als hier angenommen

wird. Als möglichen Kandidaten kann man ferner auf den Kardinal Ippolito d'Este verweisen (vgl. dessen Medaille in Burlington Magazine XXIII, 1913, S. 18), mit dessen Lebensdaten das Alter des hier Dargestellten vorzüglich stimmen würde.

S. 86. Das Bildnis eines Kardinals wurde gewöhnlich als dasjenige des Kardinals Passerini bezeichnet. Die älteren Autoren gehen flüchtig darüber hinweg (Passavant II, S. 359: Werk eines Schülers; Crowe und Cavalcaselle II, S, 282: von einem Florentiner, der vielleicht ein Original Raffaels kopiert hat). Erst neuerdings hat A. Filangieri di Candida die dargestellte Persönlichkeit nachgewiesen (L'Arte IV, 1901, S. 128; vgl. Le Gallerie Nazionali Italiane V, 1902, S. 215). Es ist ohne Zweifel das seit 1587 im farnesischen Familienbesitz nachweisbare Porträt Papst Paul III. als Kardinal (s. Campori, Raccolta di Cataloghi, Modena 1870, S. 52 und 236), das in den Inventaren stets den Namen Raffaels trägt. Die Richtigkeit dieser Angabe bezüglich der Person beweist die schlagende Ähnlichkeit mit dem Kardinal rechts von Julius II. auf dem Fresko der Dekretalenüberreichung (S. 78), und damit ist auch die ungefähre Datierung für das Bild gegeben.

S. 87 u. 88. Vasari (IV, S. 338) erzählt, daß das Porträt Julius' II. in der Kirche Sta. Maria del Popolo sich befunden hat. Der Papst selbst muß es dorthin gestiftet haben; es war die Lieblingskirche des Hauses della Rovere. Nach einer Angabe, deren Zuverlässigkeit sich nicht nachprüfen läßt, wäre das Bildnis 1591 in den Besitz des Kardinals Sfondrato gekommen (s. Vögelin, Die Madonna von Loretto, Zürich 1870, S. 12); eine Bestätigung bietet ein Gesandtschaftsbericht des Vizekanzlers Coradusz an Kaiser Rudolf II. 1595 und die Bologneser Ausgabe Vasaris von 1647 (Vögelin, 1. c. S. 15—16). Doch ist gegenwärtig nicht unbedingt sicher zu sagen, ob dieses Bild wirklich Raffaels Original gewesen ist. In Florenz war in der großherzoglichen Guardaroba schon 1570 ein Porträt Papst Julius' II. von Raffael vorhanden; es war auf Leinwand gemalt und ist wohl ein von Passavant (II, S. 94) erwähntes schwächeres Exemplar (früher im Palazzo Pitti; nicht mehr ausgestellt). Im Jahre 1631 fiel nun durch den Tod des letzten Herzogs von Urbino der Kunstbesitz des Hauses della Rovere an die Großherzogin Vittoria; damals kamen außer dem Karton (jetzt Florenz, Galerie Corsini) zwei Bildnisse des Papstes nach Florenz, beide auf Holz gemalt: das eine wird als Werk Raffaels bezeichnet, das andere als Kopie Tizians nach Raffael. Die verschiedenen Kenner haben sich bald für das eine, bald für das andere Florentiner Exemplar entschieden: Passavant unbedingt für das Pitti-Bild, ebenso Berenson, nicht ganz bestimmt für dieses Springer (I, S. 258); für das Uffizienexemplar Burckhardt (im „Cicerone"), Wölfflin, Rumohr (Italienische Forschungen III, S. 108), ebenfalls, doch mit Bedenken Morelli (Galerie Borghese S. 70 Anm.). Crowe und Cavalcaselle (II, S. 182) halten das Uffizienbild für ein Werk des Penni, das Bild im Pitti für eine Arbeit des Giovanni da Udine, sagen aber von ersterem, es sei das beste von allen vorhandenen Exemplaren. Eine sorgfältige Nachprüfung kann es als nicht zweifelhaft erscheinen lassen, daß das Bild der Uffizien einen strengeren, altertümlicheren, mehr raffaelischen Stil zeigt, das Pitti-Bild dagegen in venezianischer Technik gemalt ist (vgl. die treffenden Notizen Herman Grimms, Leben Raphaels, 3. Auflage, S. 99; er schrieb geradezu: „wirkt wie ein Tizian"). Dieser Umstand zusammengehalten mit der archivalischen Notiz, wonach das eine Exemplar 1631 als Kopie Tizians nach Florenz kam, macht es wahrscheinlich, daß Herzog Guidobaldo II. von Urbino Tizian, der ihn im Oktober 1545 auf dem Wege nach Rom besuchte, gebeten hat, für ihn das Porträt seines Großoheims, damals in Sta. Maria del Popolo und im Original nicht erhältlich, zu kopieren, wie er auch das Porträt Sixtus' IV. zu besitzen begehrte. Tizian willfahrte, und so kamen die wenigstens unter seiner Aufsicht (vielleicht von Orazio Vecellio) hergestellten Kopien nach Pesaro, wo sie Vasari 1548 sah und beschrieb (VII, S. 444). Zu einer späteren Zeit, den Termin kennen wir nicht, ist dann auch das Original aus Rom in den Rovere-Besitz gelangt. Dies darf man, nach dem heutigen Stand der Kenntnisse, für die wahrscheinliche Lösung der Frage erklären. — Obige Darlegung ist dem Anschein nach durch eine vorübergehende Vereinigung der beiden Exem-

plare im Pal. Pitti im August 1916 vollauf bestätigt worden, über welche mir nur der Bericht von Tarchiarni (Il Marzocco a. XXI, Nr. 35 vom 27. August 1916) vorliegt.

S. 89—104. Die zweite Stanze, nach der Darstellung auf der Hauptwand dem Eintretenden gegenüber, die „Stanza d'Eliodoro" genannt, wurde wohl unmittelbar nach Vollendung der „Stanza della Segnatura", gegen Ende des Jahres 1511, in Angriff genommen. Die Inschrift unter der Messe von Bolsena, die das Jahr 1512 und das neunte Pontifikatsjahr Julius' II. nennt, führt auf den 26. November dieses Jahres als äußerste Grenze. Die Inschrift in der Fensterlaibung unter der „Befreiung Petri" gibt das Jahr 1514, welches gewiß die letzte Vollendung des Freskenschmuckes bezeichnet. Am 1. August dieses Jahres findet man die Restzahlung an Raffael verzeichnet (Fea, Notizie intorno Raffaele, Rom 1822, S. 9).

S. 89. Die Decke rührt in ihren ornamentalen Teilen, die reich mit kleinfigurigen Szenen durchsetzt sind, von dem Sienesen Baldassare Peruzzi her (so schon Crowe und Cavalcaselle II, S. 115). Neuerdings werden diesem auch die vier teppichartigen Kompositionen in der Mitte der Decke zugeschrieben (s. Dollmayr, Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 1890, S. 292, und desselben Verf. Aufsatz über Raffaels Werkstätte, S. 244). Trotz der Argumente Dollmayrs halte ich die Frage durchaus nicht für gelöst (s. auch Kristeller, im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVIII, 1907, S. 207); zu beachten ist die große technische Verwandtschaft mit den letzten beiden Fresken der Segnatura. — Steinmann (in dem Aufsatz über die Chiaroscuri; s. oben z. S. 79 u. 80) hat dargetan, daß diese Deckenbilder zusammen mit den Grisaillen in den Fensternischen und einer Zeichnung im Louvre, die den ursprünglichen Entwurf für die Wand zeigt, an der jetzt die „Messe von Bolsena" sich befindet — hier ist nach Pastor III, S. 858, die Eröffnung des letzten Siegels des Schicksalbuches (nach Apokalypse VIII) dargestellt —, auf das ursprüngliche Thema des Freskenschmuckes deuten. An der Decke ist Gott als der seinen Freunden Gnädige verherrlicht, in den Wanddarstellungen sollte er als der furchtbare Feind seiner Feinde erscheinen. Neuerdings schreibt Steinmann (kaum mit Recht) die Louvrezeichnung und die Grisaillen dem Peruzzi zu (Sixtinische Kapelle II, S. 119); diese wären als Reste des älteren geplanten Freskoschmuckes vor 1512 enstanden. Die Reihenfolge, in welcher die Fresken entstanden sind, ist nicht mit Sicherheit festzustellen.

S. 90—92. Die „Vertreibung Heliodors" geht auf das zweite Buch der Makkabäer, Kap. 3, V. 14 ff., zurück. Das Hineinziehen des Papstes Julius II. in die Szene, die sonst getreu an die Bibelworte angeschlossen ist, macht die politische Anspielung offenbar: verherrlicht ist hier der Sieg des Papstes über die Schismatiker. Von den Trägern ist der bärtige Mann vorn angeblich der Stecher Marc Antonio Raimondi (nach Vasari V, S. 442). Der daneben schreitende Mann, der sein Barett in der Hand hält, trägt einen Zettel mit seinem Namen; es ist der Cremonese Giov. Pietro di Foliari (Fogliata nach Vairani, Cremonensium Monumenta Romae extantia, Rom 1778, II, S. 109; eine sonst nicht bekannte Persönlichkeit).

S. 93—96. Die „Messe von Bolsena" hat das Wunder zum Gegenstand, das einem Priester in S. Cristina in Bolsena 1263 begegnete und die Einsetzung des Fronleichnamsfestes durch Papst Urban IV. zur Folge hatte (s. Pastor III, S. 861 Anm. 3). Die seither in Orvieto aufbewahrte Reliquie hatte Julius II. am 7. September 1506 verehrt (Pastor l. c. S. 863). Damit ist die unmittelbare Beziehung dieser Darstellung auf ein Ereignis aus dem Leben des Papstes gegeben. Von sonstigen Porträts nennt Vasari noch den Kardinal S. Giorgio (Raffaello Riario).

S. 97—100. Die „Befreiung Petri" hat man früher allgemein auf ein Ereignis aus dem Leben Leos X. gedeutet, auf seine Befreiung aus der französischen Gefangenschaft nach der Schlacht bei Ravenna (1512). Ungleich näher liegt es, mit Grimm, Pastor u. a. (s. Pastor l. c. S. 870 Anm. 2 daran zu erinnern, daß die Kirche S. Pietro in Vincoli jahrzehntelang die Titularkirche der Kardinäle des Hauses della Rovere war; Julius II. hatte sieben Jahre lang diesen Namen getragen und für den Schrein, in dem die Ketten des Apostels

bewahrt sind, ein Bronzerelief mit derselben Darstellung herstellen lassen. Daraus, daß hier in der Laibung des Fensters die Inschrift auf Leo X. steht, zu schließen, das Fresko sei als letztes erst 1514 entstanden, halte ich nicht für zwingend, wenn auch für möglich.

S. 101 u. 102. Die „Begegnung Leos I. mit Attila" möchte ursprünglich gleichfalls auf Julius II. Bezug genommen haben, wenn wir einer (späteren) Zeichnung in Oxford Glauben schenken dürfen (bei Klaczko, Jules II, Tafel zu S. 392; vgl. aber Wickhoff, Kunstgeschichtl. Anzeigen 1906, S. 54). Hier sieht man Papst Julius auf der Sedia gestatoria Attila gegenüber. Daß bei dem ersten Entwurf des ganzen Raumes auch für diese Stelle ein Ereignis aus dem Leben des Rovere-Papstes in Aussicht genommen war, ist in hohem Maß wahrscheinlich. Später wurde dann die Gruppe mit Leo X. eingeschoben; daher ist dieses als das späteste der Fresken anzusehen.

S. 103 u. 104. Von den Grisaillen sind zwei der Apokalypse entnommen; die erste illustriert Kap. 1, V. 12—20 der am Boden liegende Johannes ist in der Reproduktion kaum erkennbar), die andre Kap. 10, V. 1 und 2 (die offenbare Anlehnung an Dürers Holzschnitt führt Passavant II, S, 136, auf den Restaurator zurück). Von den beiden andern stellt diejenige rechts ohne Zweifel die Schenkung Konstantins an Papst Sylvester dar, in dessen Zügen Pastor (III, S. 866) Papst Julius' II. Züge finden will; die andre wird von Steinmann, dem Pastor sich anschließt, als Symbolisierung seines Sieges über das Schisma gefaßt; er bindet der Hydra das Maul zu. Es liegt aber nahe, hier an eine andre Legende des Papstes Sylvester zu denken, der einem Drachen, dessen Gifthauch viele Menschen getötet hatte, das Maul schloß.

S. 105. Die „Madonna von Foligno" ist von Raffael für den Geschichtschreiber Sigismondo de' Conti, Sekretär Julius' II., ausgeführt worden (über ihn s. Pastor III, S. 749). Dessen Tod im Februar 1512 wird etwa die Vollendung des Bildes bezeichnen. Man nimmt gewöhnlich an, daß ein Meteor im Hintergrund, fortgesetzt durch einen Regenbogen, auf eine wunderbare Rettung des Stifters deutet, über welches Ereignis man aber in einer kürzlich veröffentlichten Biographie Contis nichts findet (s. D. Mich. Faloci-Pulignani, Vita di Sigismondo de Comitibus usw., in: Bollettino d. R. Deputazione per l'Umbria XIII, 1907, S. 151 ff. Das Bild schmückte ursprünglich den Hochaltar der Kirche S. Maria in Aracoeli in Rom, in deren Chor Sigismondo de' Conti beigesetzt war (Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma I, S. 178, Nr. 678), wurde aber durch dessen Nichte Anna, Äbtissin zu S. Anna in Foligno, am 29. Mai 1565 auf dem Altar der heiligen Anna in S. Francesco zu Foligno, gleichfalls einer Stiftung Contis (s. den oben zitierten Aufsatz S. 194, Nr. 3), aufgestellt. 1797—1815 in Paris. Hier wurde es von Holz auf Leinwand übertragen und restauriert (s. den Bericht darüber bei Passavant II, S. 622). Seit 1815 in der vatikanischen Galerie. — Völlig eigenhändige Arbeit bis auf die Landschaft, die einen so auffallend ferraresischen Charakter trägt, daß man gelegentlich an Dosso Dossi (Crowe und Cavalcaselle II, S. 130) oder an dessen Bruder Battista als Gehilfen hier gedacht hat (s. B. Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1907, S. 258 ff.).

S. 106 links. Der kranztragende Putto, die getreue Kopie des linken Putto auf dem Fresko in Sant' Agostino, bildete mit einem korrespondierenden Gefährten den Schmuck eines Kamins in einem Zimmer des Appartements Innocenz' VIII. im Vatikan (Passavant II, S. 114), der um 1800 entfernt wurde. Der Maler Wicar kaufte dieses Fragment und vermachte es der Akademie von San Luca in Rom; das Gegenstück soll nach England gekommen sein. Trotz schwerer Beschädigung kann man noch die geistvolle Behandlung der Freskotechnik darin bewundern.

S. 106 rechts. Die Figur des Propheten Jesaias ist am dritten Pfeiler des Mittelschiffs der Kirche Sant' Agostino, gemalt im Auftrage des Prälaten Johann Goritz (Janus Corycisz) aus Luxemburg (über diesen vgl. Pastor IV, 2, S. 429). Die griechische Inschrift un Häupten des Propheten enthält die Widmung an die heilige Anna, die Madonna und Christus. Auf der Schriftrolle in hebräischer Sprache Jesaias Kap. 26, V. 2 (Passavant II, S. 112). Derselbe Prälat stiftete 1512 an der gleichen Stelle die berühmte Gruppe der

heiligen Anna selbdritt von Andrea Sansovino; es ist um so wahrscheinlicher, daß dieses auch das Datum für Raffaels Arbeit ist, als sich darin ein starker Einfluß von Michelangelos sixtinischer Decke zu erkennen gibt, der sich allerdings mehr im allgemeinen empfinden läßt, als im Einzelmotiv nachweisbar ist. Durch Restaurationen, deren erste angeblich bereits 1555 nötig war, sehr entstellt. — Völlig abweichend Dehio (Kunsthistor. Aufsätze 1914, S. 211 ff.): der Jesaias sei das Machwerk eines Malers zweiten Ranges, der sich an Michelangelo anschließt, in den Putten Raphael kopiert.

S. 107. Das Bild läßt sich nicht über die Galerie d'Orléans hinaus zurückverfolgen. Bei deren Zerstreuung kam es zunächst an Mr. Willett, dann nacheinander an Henry Hope, Samuel Rogers und 1856 an Mr. Mackintosh; von Miß Mackintosh 1906 an die National Gallery. — Herrliche Komposition der reifen römischen Zeit, der „Madonna mit dem Fisch" eng verwandt, doch durch den ungünstigen Erhaltungszustand beeinträchtigt. Die Komposition hat sich großer Beliebheit erfreut; sie wurde schon 1518 von Domenico Alfani in ein großes Altarbild (jetzt in der Pinakothek in Perugia) aufgenommen. Über den angeblichen Karton (Passavant II, S. 121), jetzt im British Museum, vgl. B. Berenson, The study an criticism of Italian Art II, London 1902, S. 39, der ihn dem Sienesen Andrea del Brescianino zuerteilt. Seither ist ein Bild dieses Meisters mit nahezu derselben Komposition bekannt geworden (s. Gazette des Beaux-Arts, IIIe période, XXXI, 1904, S. 213).

S. 108. Dieses Bild schmückte ursprünglich die Kapelle des Giov. Battista del Duca in der Kirche S. Domenico in Neapel; hier wird es schon in Summontes Brief an Marc' Antonio Michiel aus dem Jahre 1524 bezeugt (s. Repertorium für Kunstwissenschaft XXX, 1907, S. 149). Das wenige, was man über den Stifter, dessen Familienname auch del Doce oder del Duce genannt wird (Conte B. Candida Gonzaga, Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia, Neapel 1875, I, S. 208), weiß, gibt keinen Anhalt (gest. 1525; seine Grabschrift bei Caracciolo, Napoli sacra, Neapel 1624, S. 277). Die Gruppe der Madonna und des Kindes ist bereits 1517 in einem Holzschnitt mit der Adresse des Gregorius de Gregoriis verwendet (s. die Ausgabe von Tizians Trionfo della Fede von Paul Kristeller, Graphische Gesellschaft 1906, T. VII). Das Bild kam 1638 in den Besitz des Vizekönigs Herzog von Medina de las Torres, wurde 1644 nach Spanien übergeführt und gelangte im folgenden Jahre in den Besitz König Philipps IV. (s. Madrazos großen Katalog S. 186 und Passavant II, S. 124). Nach 1654 durch Velasquez im Escorial in der Aula de S. Escritura aufgestellt (s. Justi, Velasquez II, S. 201). 1813—1822 in Paris, wo es von Holz auf Leinwand übertragen wurde. — Das Bild gehört in Raffaels koloristisch beste Periode, in der er die Heliodor-Stanze malte. Neben der Sixtinischen Madonna vielleicht sein schönstes Altarbild. Einen Teil der Ausführung gibt Frizzoni (Archivio storico dell' arte VI, 1893, S. 316) dem Giulio Romano; ebenso Berenson.

S. 109. Die „Madonna dei Candelabri" war lange Zeit nur in einem Exemplar bekannt, das im achtzehnten Jahrhundert in der Galerie Borghese, dann in den Sammlungen Lucien Bonapartes und des Herzogs von Lucca sich befand. Bei Versteigerung der letzteren wurde es von Mr. Munro erstanden und auf den Landsitz Novar in Schottland gebracht. Dieses Bild kam dann 1878 abermals in London zur Versteigerung, wurde aber zu einem sehr hohen Preis zurückgezogen. Zur selben Zeit wurde ein zweites Exemplar bekannt, das in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in Italien von Mr. Buchanan gekauft, dann im Besitz des Rev. Mr. Turner in Dorsetshire gewesen war und auf einer Auktion bei Christie von dem jetzigen Besitzer Sir J. C. Robinson erworben wurde. Das bis dahin berühmtere Exemplar kam 1882 nach New York und nach mehrfachen Wanderungen 1901 in die Sammlung Henry Walters in Baltimore. Über die Eigenhändigkeit des einen oder beider Bilder gehen die Ansichten weit auseinander. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 181) schreiben die Ausführung der Madonna Munro bis auf wenige Spuren dem Giulio Romano zu, besprechen die Madonna Robinson aber als Kopie. J. P. Richter (Kunstchronik XIII, 1878, S. 622) erkennt in einzelnen Partien des einen wie des andern Exemplars Raffaels Hand. Während J. C. Robinson in einer eigenen Broschüre die Überlegenheit des Bildes

in seinem Besitz verteidigte, hat sich neuerdings Charles Robinson im gleichen Sinne ausgesprochen (Les Arts Nr. 66, June 1907, S. 19). Tatsächlich scheint die Gegenüberstellung der Reproduktion zugunsten der Madonna Robinson zu sprechen. Aber man wird auch für diese kaum Eigenhändigkeit proklamieren dürfen (Dollmayr S. 360 gibt sie dem Penni); nur die Komposition zeigt zweifellos Raffaelischen Geist. — Die Entstehung muß ganz in die Nähe der „Madonna mit dem Fisch" gerückt werden.

S. 110. Die „Madonna dell' Impannata — so genannt nach dem mit Leintuch (panno) bespannten Fenster im Hintergrund — war nach Vasari (IV, S. 351) für den in Rom ansässigen Bindo Altoviti gemalt, der das Bild nach Florenz sandte. Schon zu Vasaris Zeiten, gegen 1566, war es in den Besitz des Herzogs Cosimo gelangt und schmückte den Altar einer Kapelle im Palazzo vecchio. 1589 wird es in der Tribuna der Uffizien aufgeführt (Gotti, Le Gallerie di Firenze, Florenz 1872, S. 327). Es ist stets in Florenz verblieben, mit Ausnahme der Jahre 1799—1815, wo es in Paris war. — Die Komposition muß wegen der vielfachen Verwandtschaft mit dem Fresko der Sibyllen um dieselbe Zeit, wie dieses, entstanden sein. Die Ausführung rührt sicher von den Schülern Raffaels her (so schon Passavant II, S. 136); Crowe und Cavalcaselle (II, S. 130) sehen hier die Hand des Giulio Romano und vielleicht des Penni. Dollmayr (S. 359) gibt das Bild dem Penni allein.

S. 111—113. Über die Vorgeschichte des Freskos in Sta. Maria della Pace sind wir besonders schlecht unterrichtet. Nur das eine wissen wir, daß es im Auftrag Agostino Chigis gemalt wurde, dem die unterhalb des Bogens gelegene Kapelle gehörte. Raffaels Anteil an den über den Sibyllen befindlichen Propheten (deren Beschreibung bei Passavant II, S. 138) steht ebenfalls nicht genügend fest; man schreibt sie gemeinhin (so auch Crowe und Cavalcaselle II, S. 170), auf Vasaris Autorität, der hier besonders konfus ist (vgl. die zwei ganz verschiedenen Berichte IV, S. 340 und 495), dem Timoteo Viti zu. Tatsache ist, daß zum Propheten Daniel eine schöne Rötelstudie von Raffael existiert (Florenz, Uffizien; bei Springer II, Tafel zu S. 50). Die Sibyllen, jedenfalls auch in der Ausführung von Raffael, scheinen den besten Teilen der Heliodor-Stanze eng verwandt; sie mögen daher um 1514 entstanden sein. Die phrygische Sibylle zeigt den heroischen Frauentypus aus Raffaels späterer Zeit; sie gleicht der Donna velata (S. 128) und der Sixtinischen Madonna (S. 133). Der schlechte Zustand des Freskos machte schon 1628 eine Restauration notwendig (s. Archivio della Società Romana di storia patria IV, 1880, S. 57 ff., besonders S. 64).

S. 114 u. 115. Kein zeitgenössisches Dokument erzählt von den Beziehungen Raffaels zu Tommaso Inghirami, seit 1505 Präfekt der Vatikanischen Bibliothek (Pastor III, S. 756, Anm. 1, und IV, I, S. 479). Da er am 5. September 1516 den Folgen eines Unfalls erlag, so gibt dieses Datum die äußerste Grenze der Entstehung seines Porträts. Als das Original desselben galt fast allgemein das Exemplar des Palazzo Pitti, das 1675 mit der Galerie des Kardinals Leopoldo in den mediceischen Kunstbesitz gelangte; doch hatte schon ein feiner Kenner, der Maler Wicar, es als Arbeit eines nordischen Schülers Raffaels betrachtet (Pungileoni, Elogio storico S. 155). Passavant (I, S. 175; II, S. 137) fühlte sich hier an die Art Holbeins erinnert. Morelli (Galerie Borghese S. 72) hat es bestimmt für eine „von einem Ausländer gefertigte Kopie nach einem Originalbild Raffaels" erklärt; das Original befände sich im Hause Inghirami zu Volterra. Dieselbe Ansicht hat auch der „Cicerone" vertreten. Passavant erwähnt im Anhang (II, S. 641) das Volterra-Bild; er scheint es nicht selbst gesehen zu haben. Seither ist dieses in die Sammlung von Mrs. Gardner in Boston gekommen. Es unterscheidet sich in kleinen Einzelheiten von dem Pitti-Exemplar (dessen künstlerischen Wert Morelli meines Erachtens ungerecht zu sehr herabsetzt); man sieht hier etwas mehr von der rechten Gesichtshälfte.

S. 116. Die Datierung, die man dem Galatea-Fresko allgemein gibt, nämlich in die erste Hälfte des Jahres 1514, beruht auf einer Stelle eines Briefes von Raffael an den Conte Baldassare Castiglione: „Was die Galatea anlangt, so würde ich mich für einen großen Meister halten, wenn darin die Hälfte von dem enthalten wäre, was Sie mir schreiben." Dieser

Brief ist undatiert; da aber Raffael von dem Bau von St. Peter spricht, dessen Leitung ihm übertragen worden, so ergibt sich das obige Datum. Der Brief wurde zuerst 1574 in Venedig gedruckt (Pino, Nuova scelta di lettere, t. II, S. 400); seither öfters wiedergegeben (so in Bottaris, Raccolta di lettere, Rom 1574, I, S. 83, II, S. 18). Zu bemerken ist übrigens, daß der Wortlaut der Briefstelle die Möglichkeit einer etwas früheren Entstehung nicht ausschließt. Inhaltlich schließt sich Raffael an eine Strophe der „Giostra" des Angelo Poliziano an (s. die Verse bei Springer II, S. 360, Anm. 11). Über das Galatea-Fresko vgl. besonders R. Förster, Farnesina-Studien, Rostock 1880, und den Aufsatz desselben Verfassers im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 1900, S. 1 ff., wo die andere Deutung — das Fresko stelle den Zug der Venus nach Apulejus dar — widerlegt ist. Zu dem Galatea-Fresko hat man sich das daneben befindliche Feld, worauf Polyphemus dargestellt ist, hinzuzudenken, vielleicht ein Werk des Sebastiano del Piombo. Raffaels Fresko ist in der Hauptsache eigenhändige Arbeit.

S. 117. Das Altarbild der „heiligen Cäcilie" war für die jener Heiligen geweihten Kapelle in S. Giovanni in Monte zu Bologna bestimmt, welche eine später selig gesprochene Bolognoser Edelfrau Elena Duglioli dall' Olio 1510—1513 errichten ließ. Der ihr nahestehende Bischof Antonio Pucci übermittelte den Auftrag des Altarbildes an seinen Oheim, den Kardinal Lorenzo Pucci (den Passavant II, S. 149, irrig als Stifter des Bildes ansieht). Die von Gualandi (Memorie ... risguardanti le belle arti, Serie I, Bologna 1840, S. 50 Anm. 7) mitgeteilten Nachrichten ergänzt ein Dokument, nach welchem Gründung der Kapelle und Herstellung des Bildes, das 1000 Skudi Gold kostete, 1514 erfolgten; am 9. September 1516 dotierte die Stifterin den Altar, was die völlige Fertigstellung der Kapelle beweist (Malaguzzi Valeri im Archivio storico dell' arte VII, 1894, S. 367). Das Bild ist also sicher zwischen 1513 und 1516 entstanden, wahrscheinlich 1514—1515. In der wohlerhaltenen Kapelle befindet sich noch der herrliche Originalrahmen, eine Arbeit des Andrea Formigine. Das Bild war 1798—1815 in Paris und wurde hier von Holz auf Leinwand übertragen. Im Leben des Giovanni da Udine berichtet Vasari (VI, S. 551), daß dieser die Orgel in Händen der Heiligen und die Musikinstrumente am Boden gemalt habe. Ein Stich des Marc Anton gibt eine von der ausgeführten abweichende Komposition (s. Springer I, S. 288; vgl. Kristeller im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVIII, 1907, S. 219). Vgl. auch Justis Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst XVII, 1904, S. 130.

S. 118—124. Die dritte Stanze, „Stanza dell' incendio" nach der Hauptdarstellung genannt, auch „Stanza di Torre Borgia", wurde von Raffael gleich nach Vollendung des Heliodorzimmers in Angriff genommen. Wenigstens berichtet er in einem Brief an den Oheim Simone Ciarla am 1. Juli 1514 von dem Beginn der Arbeit (abgedruckt nach Pungileoni bei Passavant I, S. 499; deutsch bei Crowe und Cavalcaselle II, S. 161). Unter dem Fresko des Eidschwurs befindet sich eine Inschrift, die das vierte Pontifikatsjahr Leos X. nennt, das am 19. März 1517 zu Ende ging. Am 6. Juni desselben Jahres meldete der ferraresische Geschäftsträger dem Herzog Alfonso d'Este, daß Raffael in wenigen Tagen die Malerei in dem Zimmer beendet haben würde (Campori, Notizie inedite di Raffaelle in: Atti e Memorie ... per le provincie Modenesi e Parmensi I, 1863, S. 115). — Die Decke ist ein Werk des Pietro Perugino (daher hier nicht reproduziert); Raffael ließ sie unberührt. Die vier Fresken stellen Szenen aus dem Leben der Päpste Leo III. und IV. dar, deren Beziehungen auf Zeitereignisse am besten Pastor (IV, 1, S. 496 ff.) dargelegt hat.

S. 118. Die Seeschlacht bei Ostia, d. h. der Sieg Leos IV. über die Sarazenen 849, spielt auf die Bestrebungen des Papstes an, einen Krieg gegen die Ungläubigen ins Werk zu setzen. Der Papst erscheint hier (wie auch sonst in diesem Zimmer) unter den Zügen Leos X.; hinter diesem (angeblich) die Kardinäle Medici und Bibbiena. Eine Aktstudie Raffaels zu dem Krieger ganz in der Ecke links neben dem Papst in der Albertina in Wien trägt eine Aufschrift von Dürer und die Jahreszahl 1515 (vgl. Pastor l. c. S. 495, Anm. 4).

S. 119—122. Der „Borgobrand", die bedeutendste Komposition der dritten Stanze, die dieser den Namen gegeben hat, stellt ein Wunder Leos IV. dar, der von der Loggia aus die

Feuersbrunst, die den vatikanischen Borgo verheerte und schon die Peterskirche bedrohte, zum Stillstand brachte. Pastor sieht hier eine Anspielung auf die Beendigung des Schismas. Daß Raffael die Schilderung Virgils vom Untergang Trojas vorgeschwebt hat, macht besonders die Gruppe der linken Ecke (S. 120), die man kaum anders als mit Vasari „Äneas und Anchises" nennen kann, offenbar.

S. 123. Die „Krönung Karls des Großen" ist durch das Porträt Franz' I., der im Begriff steht, die Krone zu empfangen, und die rechts unterhalb des Freskos angebrachte Inschrift, die Karl als „Schutz und Schirm der römischen Kirche" preist, deutlich auf das im Oktober 1515 mit dem französischen König abgeschlossene Bündnis bezogen, worin sich dieser ausdrücklich zum Schutze des Kirchenstaats verpflichtet hatte. Unter den Dargestellten nennt Vasari den Bischof von Troja, Giannozzo Pandolfini, für den Raffael den Palast in Florenz entworfen hat — vielleicht der vorn rechts herausschauende Bischof —, und den jungen Ipolito de' Medici, Sohn Giulianos, den späteren Kardinal: er sei in dem die Krone haltenden Knaben porträtiert.

S. 124. Unter dem „Reinigungseid Papst Leos III." steht die Inschrift: „Gott, nicht den Menschen steht es zu, über Bischöfe zu urteilen." Das bezieht sich auf den in der elften Sitzung des Laterankonzils vom 19. Dezember 1516 ausgesprochenen Grundsatz und die Bulle Unam sanctam: die höchste geistliche Gewalt darf nicht von Menschen gerichtet werden. In der Fenstereinfassung das Datum 1517. — Die Fresken dieser Stanze sind überwiegend von den Schülern Raffaels ausgeführt. Der „Borgobrand" ist in der Hauptsache gewiß das Werk Giulio Romanos, von dem auch die Schlacht bei Ostia in den wesentlichen Partien herrührt; in einigen Teilen (Hintergrundfiguren des Burgbrandes, der Kampf um die Schiffe der Ostiaschlacht) erkennt man die Hand des Giovan Francesco Penni (vgl. Dollmayr l. c. S. 248 ff., dessen Beobachtungen hier offenbar das Richtige treffen). Von Penni rühren die beiden anderen Fresken ganz her (ebendort S. 267).

S. 125. Nach Vasaris Aussage (IV, S. 351) hatte Raffael das Porträt des jungen Bindo Altoviti, eines vornehmen Florentiners, der in Rom ansässig war, gemalt. Im Jahre 1808 erwarb Kronprinz Ludwig von Bayern (der nachmalige König Ludwig I.) das jetzt der Pinakothek in München gehörige Jünglingsbildnis von der Familie Altoviti in Florenz. Der Schluß, daß dieses Bildnis jenes von Vasari genannte ist, drängt sich auf. Zudem könnte das Alter stimmen; er war 1490 geboren. Aber trotz der guten Beglaubigung und der durchaus raffaelischen Bildkomposition ist die Eigenhändigkeit vielfach bestritten. Bayersdorfer dachte an Giulio Romano (dessen Name schon zuvor genannt worden war, dagegen Rumohr, Italienische Forschungen III, S. 109), ebenso Dollmayr (Raffaels Werkstätte S. 357); Morelli bezweifelte diese Annahme (Galerie zu München S. 149), ohne einen anderen Namen vorzuschlagen. Berenson schreibt es dem Baldassare Peruzzi zu.

S. 126. Daß Raffael Leos X. Bruder Giuliano gemalt hat, den er schon von dessen Aufenthalt am Hofe von Urbino her kennen mochte und der ihn im April 1515 in den engen Kreis seines Hausstandes einbezog, wissen wir aus dem Brief Bembos vom 19. April 1516 (bei Bottari, Raccolta di lettere, Rom 1766, V, S. 134), worin dieser das Bildnis des Tebaldeo von Raffael preist: die Porträts von Castiglione und des verstorbenen Herzogs sähen daneben aus wie Arbeiten eines Schülers. Passavant hat diese Stelle mißverstanden und darauf seine Annahme gegründet, daß Raffael ein Porträt des Guidobaldo I. von Montefeltre gemalt habe (II, S. 45); der Wortlaut dieses Passus läßt aber keinen Zweifel zu, daß Raffael den kürzlich (17. März) verstorbenen Mediceer meint. Vasari beschreibt die Porträts der Herzöge Giuliano und Lorenzo (s. S. 212) als im Besitz der Erben des Ottaviano de' Medici befindlich (IV, S. 352). Die Spuren beider Bilder verlieren sich später. Giulianos Porträt war lange Zeit nur durch die Kopie des Alessandro Allori in den Uffizien und andere Wiederholungen bekannt. 1866 erwarb die Großfürstin Marie von Rußland auf Rat E. von Liphart's ein alle anderen weit überragendes Exemplar von einem Maler Brini in Florenz, nach dessen Angaben es aus dem Hause Baldovinetti

stammte. Liphart ist in einer 1867 publizierten Schrift (Notice historique sur un tableau de Raphaël représentant Julien de Médicis, Paris) für die Eigenhändigkeit eingetreten, während sich Crowe und Cavalcaselle (II, S. 259) vorsichtig ausdrücken: es mache nicht den Eindruck des Originals selbst (vgl. auch die Bemerkung Wickhoffs, Kunstgeschichtliche Anzeigen 1906, S. 54). — 1907 aus der Sammlung Leuchtenberg von dem jetzigen Besitzer erworben. — Die Zeit der Entstehung und die Ikonographie des Dargestellten hat O. Fischel erschöpfend behandelt (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVIII, 1907, S. 117). Da Giuliano 1513 noch bartlos war — er hatte den Bart im September 1512 abgelegt (Archivio storico lombardo, Serie IV, t. VI, 1906, S. 107) —, so kann das Porträt nur in die Jahre 1514 oder wahrscheinlich 1515 gehören. Wir würden nach dem Itinerar des Herzogs auf die Zeit von Oktober 1514 bis Januar 1515 oder von Anfang April bis Anfang Juli 1515 kommen, in welcher er in Rom anwesend war. — Die Engelsburg im Hintergrund mit dem befestigten Gang, der vom Vatikan zu dieser führt, deutet wohl auf die Würde Giulianos als Generalkapitän der Kirche.

S. 127. Von allen hochstehenden Männern des Hofes Leos X. hat Raffael keiner näher gestanden als der urbinatische Geschäftsträger Baldassare Castiglione, der berühmte Verfasser des „Cortigiano". Sie kannten sich zweifellos von früheren Tagen her, als Guidobaldo und Elisabetta von Urbino einen Kreis erlauchter Geister um sich versammelten. Das Bildnis, das Raffaël gemalt hat, erwähnt Bembo in dem oben (zu S. 126) angeführten Brief aus dem April 1516; es wird wenig zuvor vollendet worden sein. Aus einem Brief des ferraresischen Gesandten Paulucci an Herzog Alfonso d'Este vom 12. September 1519 (bei Campori 1. c. S. 135) scheint hervorzugehen, daß Castiglione damals wiederum dem Raffael zu einem Porträt gesessen habe. Ob es ausgeführt und wohin es gekommen ist, wissen wir nicht (vgl. Passavant II, S. 155). Unser Bild erscheint zuerst 1639 auf einer Versteigerung in Amsterdam; Rembrandt skizziert es dort (Zeichnung der Albertina in Wien; Abb. „Klassiker der Kunst" II, 3. Aufl., S. XXVI) und notiert, es sei mit einer Schiffsladung von Bildern aus Italien gekommen und für 3500 Gulden versteigert worden. Es muß dies die Versteigerung der Sammlung van Uffelen sein, von der Sandrart berichtet (Passavant 1. c.). Das Bild wurde von dem in Amsterdam ansässigen Spanier Alfonso Lopez erworben, in dessen Sammlung es A. Persyn gestochen hat. Dann im Besitz des Kardinals Mazarin (Nachlaßinventar 1661), von dessen Erben es Ludwig XIV. kaufte. — Raffael hat Castigliones geistige Bedeutung nicht eben herausgearbeitet. Dafür ist dieses Porträt seine koloristisch beste Arbeit.

S. 128. Über den Zusammenhang dieses Frauenbildnisses mit der Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilia und mit der „Sixtinischen Madonna" vgl. in der Einleitung S. XXVIII. Aus diesen Beziehungen heraus ergibt sich auch die ungefähre Datierung des Bildes. Schon Passavant (II, S. 276) hatte die Vermutung ausgesprochen, es möchte identisch sein mit dem Bildnis seiner Geliebten, das Vasari (IV, S. 355) im Hause des Kaufherrn Matteo Botti in Florenz kannte. Daß dieses tatsächlich in den Besitz des Hauses Medici gelangt ist (1621), hat E. Ridolfi seither dokumentarisch nachgewiesen (Archivio storico dell' arte IV, 1891, S. 441 ff.). Ein kleines Bedenken bezüglich der Identität jenes Porträts und der „Donna velata" bildet die nicht völlige Übereinstimmung der Maße; immerhin spricht eine hohe Wahrscheinlichkeit zugunsten jener These. In der Hauptsache gewiß eigenhändige Arbeit Raffaels; das Gewand dagegen ist entschieden schwächer; doch genügt dieser Umstand nicht, Zweifel an der Echtheit zu erheben. Für diese ist Morelli (Galerie Borghese, S. 64) lebhaft eingetreten. Daß die Dargestellte ursprünglich die rechte Hand auf ein Rad stützte, in der linken eine Palme hielt — also als heilige Katharina aufzufassen ist —, macht der Stich von W. Hollar nach einem zweiten Exemplar, ehemals in der Sammlung Arundel, wahrscheinlich (Fischel, Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 37, 1916, S. 254 und 260).

S. 129. Die Geschichte dieses Bildes läßt sich bis zum Jahre 1595 zurückverfolgen; damals gehörte es der Contessa di Santa Fiore in Rom, wie aus einem Bericht des Vizekanzlers Coradusz an Kaiser Rudolf II. hervorgeht (Urlichs, in: Zeitschrift für bildende Kunst V,

1870, S. 50; vgl. Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XV, 1894, S. CXXXI, Regest 12219, und L'Arte I, 1898, S. 273 ff.). Am Anfang des folgenden Jahrhunderts war das Bild im Besitz des Duca Boncompagni, Schwiegersohnes der Contessa di Santa Fiore (nach der 1618 verfaßten Biographie des Agostino Chigi von Fabio Chigi; s. Archivio della società Romana di storia patria II, 1879, S. 62). 1642 bereits bei den Barberini (s. das Zitat bei Passavant II, S. 99). Von Passavant (l. c.) mit „gegen 1509" wesentlich zu früh datiert, was bereits Springer (II, S. 537) verbesserte. Von Morelli (Galerie Borghese, S. 68; Berlin S. 328 Anm.), dem Seidlitz, Minghetti, Berenson sich anschließen, für Giulio Romano in Anspruch genommen; für Raffaels Autorschaft Crowe und Cavalcaselle (II, S. 305), Venturi und der „Cicerone" („etwa um 1510 entstanden"). Ob dieses Bild dieselbe Persönlichkeit wie die „Donna velata" darstellt, bleibt trotz einer gewissen Ähnlichkeit zweifelhaft.

S. 130. Die Geschichte dieses Porträts ist ganz unaufgeklärt. Die erste Kunde davon gibt uns eine Nachzeichnung des van Dyck, die sich in seinem in der Sammlung in Chatsworth bewahrten Skizzenbuch aus den Jahren 1621—1627 befindet (Abb. „Klassiker der Kunst" XIII: van Dyck, S. XXI der Einleitung). Wo sich das Bild damals befand, hat van Dyck nicht mitgeteilt. Angeblich soll es dann in seinem Besitz gewesen sein (Passavant II, S. 97); Paul Pontius hat es gestochen (eine Variante auf das Bild von Lievens wies H. Schneider, Oud Holland XXXV, 1917, S. 34, nach). Prinz Adam Czartoryski erwarb es 1807 in Venedig (vgl. Zeitschr. f. bildende Kunst III, 1868, S. 300); es war eine Zeitlang in seiner Galerie in Paris und wurde später nach Krakau gebracht. Schon frühzeitig hat es als Raffaels eigenes Porträt gegolten (Stich des Pontius); einen Stich danach gibt d'Argensvilles „Abrégé de la vie des plus fameux peintres", t. I (Paris 1745), S. 3. Unter diesem Namen hat es auch Passavant. Dies sowohl wie den Raffaelischen Ursprung bestreiten Crowe und Cavalcaselle I, S. 222 Anm., die der Qualität des Bildes nicht gerecht werden. Es ist dann oft einem venezianischen Meister (Palma oder Sebastiano) zugeschrieben worden, während der Stil unzweifelhaft auf Raffael in seiner höchsten Qualität als Porträtist hinweist. Die Datierung bereitet Schwierigkeiten, da Form und Komposition auf die Spätzeit, in die nächste Nähe der Donna velata und des Castiglione hinweist; technische Einzelheiten könnten geneigt machen, an eine frühere Entstehung zu denken (vgl. Zeitschr. f. bildende Kunst N. F. XXVI, 1915, S. 20, Rassegna d'arte XV, 1915, S. 4). Der Dargestellte ist unbekannt; es ist der Tracht nach sicher keine Person fürstlichen Geblüts (gewiß nicht, wie gelegentlich gesagt wurde, Francesco Maria della Rovere; am ehesten ein Künstler aus Raffaels Gefolgschaft; man könnte vielleicht an das „ritratto d'un pittore fiamengho" von R. denken, das im Inventar der Gräfin von Arundel von 1654 erwähnt ist; Burlington Mag. August 1911, S. 283). Ganz anders O. Fischel, der hier ein Bildnis der „Fornarina" erkennen will (Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 37, 1916, S. 251). Darauf, daß das Bild jetzt verstümmelt ist — die rechte Hand war früher fast vollständig zu sehen —, wies Jakob Burckhardt hin (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, S. 231; vgl. S. 275).

S. 131. Die „Madonna della sedia" (oder „seggiola", nach dem Sessel, auf dem die Jungfrau sitzt) hing schon im Jahre 1589 in der Tribuna der Uffizien (Gotti, Le Gallerie di Firenze, 1872, S. 327); die Provenienz ist unbekannt. Sie blieb dort, oft kopiert (cf. Archivio storico dell' arte IV, 1891, S. 444 Anm.), bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts; dann wurde sie der vom Großherzog Ferdinand III. begründeten Pitti-Galerie einverleibt. Von den Franzosen nach Paris überführt; 1815 zurückgestellt. Die Datierung dieses Bildes bereitet einige Schwierigkeiten. Der einzige Entwurf zu dieser Komposition, den wir besitzen, übrigens noch für ein viereckiges Gemälde gedacht — in Lille (Abb. Einleitung S. XXI) —, befindet sich auf der berühmten Studie zur „Madonna Alba", gehört also in Raffaels früheste römische Zeit. Die Ausführung aber muß um einiges später fallen, in die Nähe der „heiligen Cäcilia" und der „Sixtinischen Madonna" gehören. Ob es zeitlich näher zu dieser als zu jener steht, bleibt vorläufig unbestimmt. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 182) nehmen die gleichzeitige Entstehung mit der Heliodor-Stanze an.

S. 132. Die „Madonna della Tenda“ (nach dem Vorhang im Hintergrund) stammt angeblich aus dem Escorial; doch können sich die Angaben darüber (s. Passavant II, S. 242) auch auf ein anderes Bild mit denselben Figuren beziehen. Es soll 1813 nach Frankreich, von dort an Sir Thomas Baring in London gekommen sein, von dem es der Kronprinz (nachmalige König Ludwig I.) von Bayern erwarb. Es ist eine interessante Umgestaltung der „Madonna della Sedia“ und so stark raffaelisch, daß man gewiß dem Meister die Erfindung lassen muß. Die Eigenhändigkeit der Ausführung ist zweifelhaft. Schon Passavant bezeichnet es als ein Werkstattbild; Morelli (Galerie München, S. 144) nennt den Namen des Giulio Romano, den die Mundbildung verrate. Dieselbe Ansicht vertritt Dollmayr (l. c. S. 357). Crowe und Cavalcaselle dagegen (II, S. 184) schließen die römischen Schüler Raffaels aus und denken an Domenico Alfani, wogegen dessen völlig verschiedenes Kolorit spricht.

S. 133—135. Unsere Kenntnis von der Entstehungsgeschichte dieses berühmtesten Bildes der ganzen Welt beschränkt sich auf die dürftigen Worte bei Vasari (IV, S. 365), daß Raffael es für die Schwarzen Mönche von San Sisto in Piacenza gemalt habe. Was ihn aber veranlaßt hat, für eine Stadt und eine Kirche, zu der er unseres Wissens keinerlei Beziehungen hatte, ein völlig eigenhändiges Bild zu malen, während er den namhaftesten Fürsten Italiens die versprochenen Werke nicht ablieferte oder sich dabei von seinen Schülern in weitem Maße helfen ließ, bleibt zur Zeit unaufgeklärt. Aus der Kirche in den Jahren 1753—1754 durch den Maler Carlo Cesare Giovannini für 20000 Dukaten erworben (vgl. Woermanns Angaben im Katalog der Dresdner Galerie, VI. Aufl., 1905, S. 61, sowie desselben Verfassers Aufsatz im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 1900, S. 12 ff.). Infolge mangelnder Nachrichten über die Entstehung ist die Datierung des Bildes nicht ohne Schwierigkeit. Passavant (I, S. 255; II, S. 278) nimmt das Datum 1518 etwa, Springer (II, S. 95 ff.) rund 1515 an, Woermann läßt den Zeitraum 1515—1519 zu. Meines Erachtens darf man unter keinen Umständen die Entstehung zu weit gegen das Ende der Laufbahn Raffaels rücken, wo er, mit Arbeiten aller Art überhäuft, selbst die bedeutendsten Aufträge fast ganz dem Atelier überließ. Die enge Beziehung zu der zweiten Stanze, zur „heiligen Cäcilia“, die man kaum später als 1514—1515 datieren kann, lassen es im höchsten Maße wahrscheinlich erscheinen, daß die „Sixtinische Madonna“ 1515—1516 gemalt worden ist.

S. 136—150. Von der Entstehung der Kartons geben zwei Zahlungen — vom 15. Juni 1515 und Schlußzahlung vom 20. Dezember 1516 (beide bei Fea, Notizie intorno Raffaelo, Rom 1822, S. 7 u. 8) — Kunde. Die Kartons wurden nach Brüssel gesandt, die Teppiche dort durch Peter van Aelst ausgeführt. Der Kardinal Luigi d'Aragona sah daselbst bereits am 30. Juli 1517 den Teppich mit der „Schlüsselübergabe“ vollendet (s. den Reisebericht des Antonio de Beatis, herausgegeben von L. Pastor, Freiburg 1905, S. 117). Zu Anfang Juli 1519 berichtete der venezianische Gesandte in Rom über drei Teppiche, die er gesehen hat (Sanuto, Diarii XXVII, S. 470). Am Stephanstag (26. Dezember) desselben Jahres wurden sieben Teppiche zuerst in der Sixtinischen Kapelle ausgehängt (nach dem Diarium des Paris de Grassis; ebenso, mit Angabe der Gegenstände, Marc' Antonio Michiel bei Cicogna, Memorie dell' Istituto Veneto IX, 1860, S. 405). Die fehlenden drei Teppiche müssen bald nachgefolgt sein. Die Kosten jedes Stücks wurden auf 1500—2000 Dukaten veranschlagt. Die Anordnung der Teppiche in der Kapelle hat jetzt Steinmann dargetan (s. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXIII, 1902, S. 186 ff.; vgl. J. von Schmidt, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., IV, 1904, S. 285). Auf der Epistelseite (rechts von der Altarwand) hingen die Teppiche mit der Geschichte des Paulus, links auf der Evangelienseite die auf Petrus Bezug nehmenden und der Teppich mit der Steinigung des Stephanus (unsere Anordnung ist danach getroffen, nur hat man sich den Teppich mit Stephanus vor dem „wunderbaren Fischzug“, den mit „Paulus im Gefängnis“, der mit Rücksicht auf die Sängertribüne schmal ist, vor der „Predigt Pauli“ zu denken). Die vatikanischen Teppiche haben 1527 bei dem „Sacco di Roma“ schwer zu leiden gehabt; geraubt, kamen sie einzeln erst unter Julius III.

(1555) an den Ort ihrer Bestimmung zurück (s. Pastor, S. 502). Sie kamen während der französichen Revolution abermals fort (1798—1808). Daher sind sie vielfach beschädigt, der Teppich mit der „Blendung des Elymas" ist halb zerstört (vgl. zur Geschichte der Tapisserien die Schrift von Müntz, Les tapisseries de Raphaël au Vatican, Paris 1897; wichtig auch wegen der Reproduktionen der Sockelbilder und Bordüren, sowie die Ausführungen Pastors Geschichte der Päpste IV, I, S. 499 ff.). Wiederholungen der Teppiche in Berlin (neun; es fehlt nur der Teppich mit „Paulus im Gefängnis"), in Dresden (sechs), im königlichen Schloß in Madrid und an anderen Orten (s. Passavant II, S. 212). Die Kartons sind wahrscheinlich in Brüssel verblieben. Der eine mit der „Bekehrung des Paulus" — seither verschollen — war 1521 im Besitz des Kardinals Domenico Grimani in Venedig (Notizie d'opere del disegno, ed. Frizzoni, Bologna 1884, S. 200). Von anderen sieben Kartons erfährt man zuerst um 1630, als Rubens sie König Karl I. zum Ankauf empfahl. Sie wurden bei der Versteigerung der Sammlung des englischen Königs von Cromwell für den Staat erworben, später in Hamptoncourt aufbewahrt. Seit 1866 im South Kensington- (jetzt Viktoria- und Albert-)Museum. Vasari erwähnt in der Biographie Giovan Francesco Pennis (IV, S. 644), daß dieser Raffael-Schüler einen großen Teil der Kartons, namentlich die Bordüren, gemalt habe. Dollmayr in seiner Studie über „Raffaels Werkstätte" hat diesem so gut wie die ganze Ausführung der Kartons zugesprochen (1. c. S. 253 ff.), wogegen sich unter anderen Müntz, The Athenaeum, 11. Juli 1896, S. 71 ff. (vgl. die Literaturangaben bei Pastor 1. c. S. 503 Anm. 6), aussprach. Dollmayrs These ist ganz gewiß auf Grund von Vasaris Wortlaut einzuschränken. Ebensowenig kann man ihm beipflichten, wenn er (S. 266) die Kompositionen der Sockelbilder dem Peruzzi zuschreibt.

S. 151. Die Beziehungen Raffaels zu den Venezianern Andrea Navagero und Agostino Beazzano waren zweifellos durch Pietro Bembo vermittelt. In einem Brief, den Bembo am 3. April 1516 an den Kardinal Bibbiena richtet, spricht er von einem Ausflug nach Tivoli, den er mit jenen beiden, Castiglione und Raffael, unternehmen will, und kündet Navageros Abreise gegen Ende des Monats an (der Brief in den Lettere des Bembo, Venedig 1548, S. 83; vgl. dazu Crowe und Cavalcaselle II, S. 260). Da Navagero noch am 30. Januar in Venedig anwesend war, an welchem Tage ihm das Amt des Bibliothekars von S. Marco übertragen wurde (Sanuto, Diarii XXI, S. 484), so ist damit die zeitliche Grenze für die Entstehung des Doppelporträts festgelegt. Dieses war dann im Hause Pietro Bembos in Padua, wo es Marc' Antonio Michiel sah (Notizie, ed. Frizzoni, S. 45); er bezeichnet es als ein Bild auf Holz. Bembo selbst gab 1538 seinem Sekretär Antonio Anselmi die Weisung, es dem Beazzano auszuhändigen (Bottari, Raccolta di lettere III, S. 176; V, S. 137). Das Bild der Galerie Doria-Pamfili, das mit dem Bild aus Bembos Besitz zu korrespondieren scheint, war lange unter dem irreführenden Namen von Bartolus und Baldus (der berühmten Juristen) versteckt, aber schon Passavant (II, S. 238) gab den Dargestellten die richtigen Namen wieder. Doch sah er darin nur eine ausgezeichnete alte Kopie, weil es auf Leinwand gemalt ist; ebenso urteilten Crowe und Cavalcaselle (II, S. 265), und auch Springer (II, S. 359) schloß sich ihnen an. Erst Morelli hat die Eigenhändigkeit lebhaft behauptet (Galerie Borghese, S. 414 ff.); auch der „Cicerone" und Jakob Burckhardt (Beiträge zur Kunstgeschichte, S. 252) für diese. Über Navageros wechselvolle diplomatische und literarische Laufbahn vgl. Cicogna, Delle iscrizioni Veneziane VI, 1843, S. 173; über Beazzano, der Bembo auf diplomatischen Reisen begleitete, vgl. Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia, Brescia 1760, t. II, p. II, S. 571. Von letzterem ist ein Sonett zum Lob Navageros erhalten. Später hatten sie sich entzweit; als aber Navagero 1529 auf einer Gesandtschaftsreise in Blois starb, hat Beazzano ein Gedicht auf seinen Tod verfaßt.

S. 152 und 153. Der Kaufherr Agostino Chigi hatte die Sorge für die ihm schon 1507 von Papst Julius II. überlassene Kapelle in Sta. Maria del Popolo dem ihm nahestehenden Raffael übertragen. Wie man diesem den Bau derselben zuschreibt (so auch Vasari IV, S. 368), so auch die Entwürfe für die Mosaiken der Kuppel. Der erhaltene Entwurf für den

Planeten Mars in Lille bestätigt dies. Die Ausführung der Mosaiken lag in den Händen eines venezianischen Meisters, Luigi (Alvise) de Pace, der seine Signatur und die Jahreszahl 1516 angebracht hat (Passavant II, S. 384). In seinem Testament vom 18. August 1519 übertrug Agostino Chigi die Sorge für die noch unvollendete Kapelle dem Raffael und Antonio da San Marino (Fea, Notizie, S. 7). Aus einem Kontrakt seiner Erben mit Meister Alvise de Pace geht hervor, daß nach dem ursprünglichen Plan auch die acht Felder zwischen den Fenstern mit Mosaiken geschmückt werden sollten, für welche sich die Entwürfe in den Händen der Witwe befanden (Cugnoni im Archivio della Società Romana di storia patria III, 1880, S. 444). Stiche nach den Mosaiken hat Ludwig Gruner in Rom 1839 veröffentlicht (I Musaici della Cupola nella Capella Chigiana). Gewöhnlich wird dem Raffael auch ein Anteil an den beiden, in Nischen aufgestellten Figuren des Jonas und Elias zugeschrieben (namentlich der ersteren, weshalb wir sie hier reproduzieren). Auch Vasaris Worte (IV, S. 369 und besonders S. 578) sprechen von Raffaels Unterstützung des Bildhauers Lorenzetti, der sie ausgeführt hat. Springer (II, S. 115) geht sogar so weit, ein Tonmodell im South Kensington Museum als Raffaels Vorlage für Lorenzetti anzunehmen (vgl. aber auch Crowe und Cavalcaselle II, S. 274).

S. 154. Die „Kreuztragung Christi" war für das Kloster Sta. Maria dello Spasimo („Maria des Schmerzes") in Palermo bestimmt — daher der dem Bilde meist gegebene Name „Lo Spasimo di Sicilia" — und erlebte auf der Fahrt an den Ort seiner Bestimmung einen Schiffbruch und eine wunderbare Errettung im Gebiet von Genua (Vasari IV, S. 358). Endlich, angeblich mit Intervention Leos X., nach Palermo übergeführt, blieb es dort bis 1661, in welchem Jahr es der damalige Abt jenes Klosters König Philipp IV. nach Madrid brachte (vgl. die Angaben Madrazos im großen Katalog des Prado, 1872, S. 188). Es wurde in der Kapelle des Alcazar in Madrid aufgestellt, bei dem Brand 1734 gerettet, in das Schloß Buen Retiro gebracht und war später (1772) im neuen Schloß in Madrid. 1813—1819 in Paris und dort unter Leitung von Bonnemaison von Holz auf Leinwand übertragen. Es ist auf dem Stein vorn signiert. Die Datierung, die man dem Bild gewöhnlich gibt, 1517, beruht auf dem Stich von Agostino Veneziano, der dieses Jahr trägt (Bartsch XIV, Nr. 28; andre Drucke 1519 datiert); doch wäre darum eine spätere Vollendung nicht unmöglich. Tatsächlich steht die „Kreuztragung" stilistisch der „Transfiguration" (S. 202) auffallend nahe. Die Ausführung Schülerarbeit, nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 313) ganz von Raffael übergangen, nach Dollmayr (a. a. O. S. 273) von G. F. Penni. Wölfflin (Klassische Kunst, 1. Auflage, S. 135 Anm.) geht so weit, nicht einmal die Komposition Raffael zu lassen. Während Springer (II, S. 78) die Hauptgruppe dem Holzschnitte in Dürers „Großer Passion" entlehnt glaubte, wies Hermann Grimm treffender auf das entsprechende Blatt der „Kleinen Passion" hin (Leben Raffaels, 3. Auflage, S. 197). G. Dehio (Zeitschrift für bildende Kunst XV, 1881, S. 253 ff.) hat dagegen in Schongauers großem Kupferstich der Kreuztragung Raffaells Vorbild gefunden, was nicht überzeugt.

S. 155. Vasari (IV, S. 350) kannte die „Vision Ezechiels" im Hause des Conte Vincenzo Hercolani in Bologna; in der gleichen Familie war es noch 1560, in welchem Jahre es Pietro Lamo dort aufführt (Graticola di Bologna, Bologna 1844, S. 13). 1589 dagegen gehörte es bereits zu dem Bilderschmuck der Tribuna der Uffizien (Passavant II, S. 150, und die Anmerkung Milanesis zu obiger Vasari-Stelle). Es war ebenfalls während der französischen Herrschaft in Paris. Malvasia berichtet in der „Felsina pittrice" (Bologna 1678, I, S. 44), daß nach einer Eintragung im Ausgabenbuch des Conte Hercolani dieser dem Raffael im Jahre 1510 acht Dukaten durch ein Bankhaus in Rom habe anweisen lassen. Offenbar hat man es hier entweder mit einem Irrtum oder (wahrscheinlicher) mit einer Fälschung zu tun. Dem Stil nach kann dieses Bild, wie allseitig anerkannt ist, keinesfalls vor 1514 etwa angesetzt werden; wahrscheinlich aber gehört es in eine noch spätere Periode, wie gewisse Beziehungen zur „Transfiguration" (S. 202) vermuten lassen. Die Ausführung der großartigen Komposition rührt keinesfalls von Raffael selbst her. Morelli (Galerie Borghese, S. 71; Galerie Berlin S. 200 Anm.) findet hier bestimmt die Mache

des Giulio Romano, ebenso Crowe und Cavalcaselle (II, S. 308), der „Cicerone", Berenson u. a. Dollmayr (l. c. S. 282) lehnt dessen Namen seltsamerweise ab.

S. 156. Raffaels berühmtestes Porträt ist wahrscheinlich bald nach dem Tode Papst Leos X. nach Florenz übergeführt worden. 1525 kann man es durch die Geschichte, die Vasari im Leben des Andrea del Sarto erzählt (V, S. 41; vgl. die deutsche Vasari-Ausgabe VI, S. 93 Anm. 63), als dort vorhanden erweisen. 1553 im Palazzo Vecchio (Cosimo Conti, La prima reggia di Cosimo I, Florenz 1893, S. 20); 1589 bereits in der Tribuna der Uffizien. Dort blieb es bis zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts, als es der neubegründeten Pitti-Galerie einverleibt wurde. 1797—1815 in Paris. Leo X. hat sich inmitten seiner zwei Neffen im Kardinalskolleg, des Giulio de' Medici (später Papst Clemens VII.) und des Lodovico de' Rossi, eines Schwestersohnes, darstellen lassen. Das kostbare Buch, das der Papst betrachtet, ist eine neapolitanische Bibel des 14. Jahrhunderts, geschrieben von Magister Johannes de Ravenna, jetzt im Berliner Kupferstichkabinett (vgl. Kunstchronik, 25. Dezember 1908 Sp. 157). Da letzterer am 1. Juli 1517 erst zum Kardinal ernannt wurde und bereits am 19. August 1519 starb (s. Pastor l. c. III, IV, S. 376), so ist die Entstehung des Bildes zwischen diesen beiden Daten festgelegt. Daß Giulio Romano an der Ausführung einen gewissen Anteil gehabt hat, geht aus seiner eignen Aussage (bei Vasari an oben zitierter Stelle) hervor. Von ihm rührt wohl das meiste mit Ausnahme der Köpfe und Hände her (vgl. Dollmayr, a. a. O., S. 282). Wesentlich anders Crowe und Cavalcaselle II, S. 330 („es ist kaum ein Strich auf dem Gemälde zu finden, der nicht des Meisters eigne Hand verrät").

S. 157. Das Bildnis der Johanna von Aragonien entstand im Auftrag des Raffael nahestehenden Kardinals Bibbiena, päpstlichen Legaten in Frankreich (1518—1519), der damit König Franz I. ein Geschenk machen wollte. Raffael sandte auf Wunsch des Kardinals einen seiner Schüler nach Neapel und ließ von diesem den Karton des Porträts herstellen, den er dann 1519 dem Herzog Alfonso d'Este von Ferrara schenkte (s. Campori, Notizie inedite l. c. S. 120—122). Da bereits Ende 1518 davon die Rede ist, wird das Bild damals entstanden sein. Das Porträt der Fürstin im Louvre ist ohne Zweifel das Bild, das Bibbiena Franz I. überreicht hat (andre Exemplare in der Sammlung in Lützschena bei Leipzig, in der Galerie Doria-Pamfili in Rom und andern Orten; Passavant II, S. 268). Vasari bemerkt im Leben des Giulio Romano (V, S. 525), daß das Porträt mit Ausnahme des Kopfes, den Raffael malte, ganz von jenem herrühre. Dagegen weisen Crowe und Cavalcaselle (II, S. 325), doch mit vorsichtigen Worten, und Dollmayr (l. c. S. 280) die wesentliche Arbeit Giulio zu. Die Dargestellte wurde im Jahr 1521 Gattin des Ascanio Colonna; sie starb erst 1577.

S. 158—164. Am 1. Januar 1519 schrieb ein dem Michelangelo nahestehender römischer Korrespondent, Leonardo Sellaio, aus Rom: die Decke (der Loggia) des Agostino Chigi sei aufgedeckt, für einen großen Meister sei sie aber eine Schande, schlechter noch als die letzte vatikanische Stanze (Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo, Berlin 1899, S. 132). Offenbar gehörte das Ereignis, von dem er spricht, der jüngsten Vergangenheit an. Der Hauptsache nach wird daher die Arbeit an der Decke der Farnesina in das Jahr 1518 gehören. Sellaios Worte geben das Urteil aus dem Raffael feindlichen Lager. Den Stoff ergab das Märchen des Apulejus; wie Michaelis (Kunstchronik XXIV, S. 1899, S. 1 ff.) feinsinnig ausgeführt hat, wählte Raffael für die Deckenbilder alle in den Luftregionen spielenden Szenen aus. In den vierzehn (hier nicht abgebildeten) Stichkappen ist Amor mit den Attributen der verschiedenen Götter nach dem Epigramm des Philippos dargestellt (Springer II, S. 161 ff.). Die Ausführung lag ganz in den Händen der Schüler. Die meisten der Zwickel sind von Giulio Romano, einige von G. F. Penni gemalt, dem schon Vasari (IV, S. 644) einen besonderen Anteil an der Arbeit zuschrieb. Dollmayr erklärt die zwei großen Deckenbilder für seine Arbeit (a. a. O. S. 310 ff.). Die schönen, die Darstellungen einrahmenden Fruchtkränze sind das Werk des Giovanni da Udine. Die Fresken sind durch eine unter Leitung des Carlo Maratta vorgenommene Restauration in ihrer Farbengebung stark entstellt.

S. 165—167. Über wenige Arbeiten sind wir dokumentarisch so gut unterrichtet, wie über die „Madonna Franz' I." und den „St. Michael". Beide Bilder waren für den französischen Hof, jenes für die Königin, dieses für den König bestimmt und ihnen von Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, zugedacht. Schon Ende März 1517 entschuldigte sich Raffael dem ferraresischen Gesandten gegenüber mit dieser Arbeit (vgl. hier die von Campori l. c. S. 114 ff. publizierten Dokumente, sowie die Urkunden bei Gaye, Carteggio II, S. 146—148). Sie waren Ende Mai 1518 vollendet. Wie man sie im Lager der Gegner beurteilte, vgl. in der Einleitung S. XXXIV. Beide Bilder hat Raffael mit vollem Namen signiert und 1518 datiert. Trotzdem hat er die Ausführung seinem begabtesten Schüler, dem Giulio Romano, überlassen. Dies bemerkt schon Vasari (V, S. 525) bezüglich der Madonna ausdrücklich (vgl. aber auch Dollmayr l. c. S. 276, der hier eine gemeinsame Arbeit Giulios und Pennis findet. An derselben Stelle erwähnt Vasari, daß die heilige Margareta gleichfalls als Geschenk für den französischen König bestimmt war, ein Gegenstand, wohl mit Rücksicht auf Franz' I. Schwester, Margarete von Valois, gewählt. Bei allen diesen Bildern (ebenso dem Porträt der Johanna von Aragonien) mußte zwischen 1538 und 1540 durch den Maler Francesco Primaticcio der Firnis aufgefrischt werden (vgl. Passavant II, S. 256, und L. Dimier, Le Primatice, Paris 1900, S. 60—61). Die heilige Margarete hat stark gelitten. Dollmayr (l. c. S. 278) vermochte darin die Hand des Giulio nicht zu erkennen, wohl aber in der Wiederholung des Bildes, die die Wiener Galerie besitzt (über diese vgl. Passavant II, S. 261).

S. 168. Wie Vasari (IV, S. 351) berichtet, malte Raffael für die Grafen Canossa in Verona ein großes Bild mit der Geburt Christi, worauf auch eine heilige Anna zu sehen war. Der Besteller des Bildes war der dem Hof von Urbino und Julius II. nahestehende Conte Lodovico Canossa, Bischof von Bayeux. In seinem Testament (gest. 1532) wird über das Bild ausdrücklich verfügt, daß es nicht veräußert werden dürfe. Trotzdem noch in späterer Zeit das Raffaelsche Bild für fideikommissarisch erklärt wurde, verkaufte es ein Nachkomme an den Herzog Vincenzo I. von Mantua (s. A. von Reumont im Archivio della Società Romana di storia patria IV, 1881, S. 387 ff., und Zahns Jahrbücher II, 1869, S. 250 ff.). Mit der Mantuaner Sammlung kam das Bild 1627 an Karl I.; es galt als das Hauptstück der berühmten Galerie des englischen Königs, bei deren Abschätzung es mit 2000 Pfund Sterling, dem doppelten Preis irgendeines Bildes sonst, angesetzt wurde (Cl. Philipps, The picture gallery of Charles I, London 1896, S. 78). Es wurde von dem spanischen Gesandten Alonso de Cárdenas für König Philipp IV. erworben. Dessen angeblicher Ausruf: „Dies ist die Perle meiner Bilder!" hat dem Gemälde seinen traditionellen Namen verschafft. Übrigens versichert auch der Historiograph des Escorial, Francisco de los Santos, es gäbe in Spanien kein gleiches Werk dieses Meisters (Descrizione breve del monasterio de S. Lorenzo, Madrid 1657, S. 44). Durch Velazquez wurde es am Hochaltar der Sakristei des Escorial aufgestellt (Justi, Velazquez II, S. 199). 1813—1822 in Paris. Heute schreibt man mit Recht die Ausführung allgemein dem Giulio Romano zu: Crowe und Cavalcaselle (II, S. 379) sagen, es sei nicht von dessen Werken zu unterscheiden. Im gleichen Sinne spricht sich auch G. Frizzoni aus (Archivio storico dell' arte VI, 1893, S. 317); ebenso Berenson.

S. 169. Die „Madonna unter der Eiche", oft auch als „Madonna mit der Eidechse" bezeichnet, befand sich zur Zeit König Karls II. im Alcazar in Madrid, wurde unter Philipp V. in den Palast von S. Ildefonso übertragen und war später im neuen Schloß in Madrid. Das Bild ist an der Wiege mit Raffaels Namen bezeichnet. Offenbar Arbeit der Werkstatt, in den Hauptzügen nach der „Perle" und der „Madonna Franz' I." komponiert. Die Ausführung schreibt Passavant (II, S. 249) dem Penni zu (so auch Frizzoni l. c.), Crowe und Cavalcaselle (II, S. 381) dem Giulio Romano; ebenso Dollmayr (S. 280).

S. 170. Die „Madonna mit der Rose" verdankt ihren Namen einem der ursprünglichsten Form des Bildes zugefügten Stück: der linke Fuß des Kindes ist ergänzt, und Tisch und Blume wurden damals hinzugefügt, wie mehrere Kopien beweisen, in denen beides fehlt (Passavant II, S. 333). Das Bild stammt aus der Sakristei der Kirche des Escorial

(Madrazo, S. 193). Es gehört der Werkstatt an und zeigt engste Verwandtschaft mit der „Kleinen heiligen Familie" des Louvre.

S. 171. Dieses Madonnenbild wird zum Unterschied von der „Madonna Franz' I." oder der „Großen heiligen Familie" (S. 165) die „Kleine heilige Familie" genannt. Was wir über ihre Geschichte kennen, stammt aus Félibiens Entretiens sur les vies des peintres (Ière édit., Paris 1666, S. 293). Das Bild war eben damals aus dem Besitz des Abbé de Brienne (Louis-Henry de Loménie) an Ludwig XIV. übergegangen. Félibien verzeichnet die Tradition, wonach es ein Geschenk Raffaels an Adrian Gouffier, Kardinal de Boissy, gewesen wäre, durch den es in die Familie Boissy gekommen sei. Der Abbé de Brienne hatte es vom Duc de Rouanez erworben. Man kannte aber schon damals ein zweites Exemplar, welches der Marquis de Fontenay-Mareuil auf Rat des Cavaliere Pozzo in Rom, wohin er als Gesandter gekommen war, erworben und dann dem Kardinal Mazarin geschenkt hatte. Nach dessen Tod (1651) kam dieses Bild in den Besitz von Mazarins Neffen Armand-Charles de la Porte. Nach anderen Angaben sei es in die Galerie Colberts gelangt (vgl. hier die drei ohne Angabe des Verfassers veröffentlichten Broschüren: La petite Sainte-famille des Raphaël, Madonna piccola d'Isabella de Gonzague, Paris 1892, 1896, 1900, und die Schrift von E. Jacobsen, Die „Madonna piccola Gonzaga", Straßburg 1906). Félibiens Angaben werden jetzt durch die Aufzeichnungen des Abbé de Brienne bestätigt (vgl. L. Hourticq in: Gazette des Beaux-Arts, 3me pér., t. XXXIII, S. 238 ff.). Das Bild bei Mazarin wird jetzt mit dem Exemplar der Sammlung Roussel in Nanterre identifiziert, dem auch A. Schmarsow vor dem Bild im Louvre den Vorzug gibt (Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen 1896 und National-Zeitung 26. Juni 1897, bei Jacobsen S. 10 u. 18). Daß das Bild in Nanterre identisch ist mit demjenigen, welches 1627 in der Galerie in Mantua vorhanden war, ist unbewiesen; und Isabella d'Este hat offenbar nie ein Bild von Raffael besessen. Das Bild des Louvre ist zweifellos aus der Werkstatt Raffaels hervorgegangen; es zeigt die gleiche Hand wie die „Heimsuchung" in Madrid. Soweit die Reproduktionen ein Urteil gestatten, ist auch das Bild in Nanterre nur als Werkstattbild anzusehen, das möglicherweise sorgfältiger ausgeführt ist als das Louvre-Bild.

S. 172. Die in zahlreichen Wiederholungen bekannte „Madonna del divino amore" (der göttlichen Liebe) wurde nach Vasaris Angabe (IV, S. 348) für Leonello da Carpi, Herrn von Meldola, gemalt und befand sich dann im Besitz seines Sohnes, des Kardinals Ridolfo Pio, dessen Kunstschätze nach seinem Tode (gest. 1564) verstreut wurden. Zu einer nicht genau bestimmten Zeit kam das Bild in den Besitz der Farnese (Crowe und Cavalcaselles Angaben II, S. 133, treffen nicht zu); dort ist es im Inventar um etwa 1680 beschrieben (Campori, Raccolta di cataloghi, Modena 1870, S. 214). Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts mit dem farnesischen Kunstbesitz nach Neapel. Während Passavant (II, S. 122) es noch für ganz oder in den Hauptteilen von Raffael ausgeführt ansah, lassen Crowe und Cavalcaselle diesem nur den ersten Entwurf; alles andere geben sie dem Giulio Romano. Dollmayr (l. c. S. 359) gibt das Bild dem G. F. Penni. Die Datierung aller älteren Autoren, im Zusammenhang mit der „Madonna Alba" (S. 81), erscheint mir wesentlich zu früh; die stilistischen Beziehungen zu der „Kleinen heiligen Familie" des Louvre (S. 171) sind nicht zu übersehen.

S. 173. Die „Heimsuchung" ist im Auftrag eines päpstlichen Hofbeamten, Giovan Battista Branconio, dessen Palast in Rom von Raffael entworfen wurde, für die von ihm gegründete Kapelle in der Kirche S. Silvestro in Aquila gemalt worden, wie die dort noch vorhandene Inschrift meldet (bei Passavant II, S. 247). Dagegen gibt eine Aufschrift auf dem Bilde, außer dem Namen des Meisters, den Marino Branconio als Stifter an (der Vater des Giov. Battista führte diesen Namen; s. A. Dragonetti, La vita degli illustri Aquilani, Aquila 1847, S. 246). Wie sich aus einem Beschluß des Rates der Stadt vom 2. April 1520 ergibt, durch den verboten wurde, das Bild zu kopieren, befand es sich damals bereits an seinem Platz; es war gewiß kurz vorher entstanden. 1655 an Philipp IV. von Spanien verkauft und in der Sakristei des Escorial aufgestellt. 1813—1822

in Paris und hier von Holz auf Leinwand übertragen. Während Passavant es zum größten Teil für Raffaels eigene Arbeit ansah, schränken Crowe und Cavalcaselle (II, S. 387) dessen Anteil sehr ein: er habe vielleicht an dem Profil der Elisabeth gearbeitet; günstiger ist Springers Urteil (II, S. 374). Frizzoni (Archivio storico dell' arte VI, 1893, S. 317) schließt jede Möglichkeit der Zuschreibung an Raffael aus; Dollmayr (l. c. S. 343) gibt das Bild bestimmt, jedoch ohne das Original zu kennen, dem G. Fr. Penni.

S. 174. Wie Vasari (IV, S. 371) zu berichten weiß, malte Raffael das Bild Johannes des Täufers für den Kardinal Colonna, der es seinem Arzt, Jacopo da Carpi, zum Dank für die Errettung aus schwerer Krankheit schenkte. Zu Vasaris Zeit (gegen 1550) war das Bild in Florenz im Besitz des Francesco Benintendi. 1589 bereits schmückte es die Tribuna der Uffizien (Gotti, l. c. S. 326). Für die Berühmtheit des Bildes sprechen zahlreiche Kopien (Passavant II, S. 288). Passavant erkennt in einzelnen Partien Raffaels eigene Hand, weist aber den Hauptanteil dem Giulio Romano zu; diesem geben Crowe und Cavalcaselle (II, S. 389) das Bild ohne Einschränkung, Dollmayr dagegen dem Penni (l. c. S. 360).

S. 175—201. Wann Raffael und seine Schüler die Arbeit an der Dekoration der zweiten (mittleren) Loggia des Vatikans begonnen haben, steht nicht fest; doch wäre das Jahr 1517 wohl das früheste mögliche Datum. Vollendet wurde sie bestimmt erst im Laufe des Sommers 1519, wie aus einer Zahlung an die Gehilfen Raffaels vom 11. Juni (publiziert von A. von Zahn, Archivio storico italiano, Serie III, t. VI, p. I, 1867, S. 188), sowie aus Briefen des Marc' Antonio Michiel vom 4. Mai (Sanuto, Diarii XXVII, S. 274) und des Baldassare Castiglione vom 16. Juni (Pastor IV, I, S. 515 Anm. 3) hervorgeht. Die Dekoration ist zweifellos das Resultat der vereinigten Kräfte aller in der Werkstatt tätigen Künstler, die Vasari (IV, S. 362) auch namhaft macht. Außer Giulio Romano und Penni ist besonders Giovanni da Udine zu nennen. Dollmayr hat dem Schmuck der Loggia eine besonders sorgfältige Untersuchung angedeihen lassen (l. c. S. 283 ff.); vgl. ferner Th. Hofmann, Raffael als Architekt Bd. IV (mit Abhandlungen von Amelung und Weege). Ist auch tatsächlich nicht ein einziger Entwurf Raffaels für die Fresken mehr vorhanden, so wird er doch zweifellos mit Vorbildern und mit Worten das Ganze geleitet haben.

S. 202 u. 203. Raffael malte das Bild der „Transfiguration" im Auftrag des Kardinals Giulio de' Medici (nachmaligen Papstes Clemens VII.), der es für die Kathedrale seines Bischofssitzes Narbonne bestimmt hatte. Der Kardinal erteilte, wie es scheint, gleichzeitig dem Sebastiano del Piombo den Auftrag auf ein Altarbild mit der „Auferweckung des Lazarus" (jetzt London, National Gallery); dies geschah im Januar 1517 (Frey, Briefe an Michelangelo, Berlin 1899, Nr. L, S. 58). Aus einem anderen Briefe ersieht man, daß es sich um eine wirkliche Konkurrenz handelte, wobei es an Intrigen nicht fehlte (ebendort, Nr. XCIII, S. 106). Das Bild Sebastianos wird schon im Mai 1519 von Marc' Antonio Michiel als vollendet bezeichnet (Sanuto, Diarii XXVII, S. 274); allerdings meldet der Künstler selbst die Vollendung erst zu Ende dieses Jahres (Milanesi, Les Correspondants de Michel-Ange I, Paris 1890, S. 26, mit falschem Datum 1520). Wie weit Raffael damals oder bis zu seinem Tode sein Bild gefördert hatte, darüber fehlt uns jede Nachricht. Immerhin aber scheint eine Stelle in einem Brief Sebastianos an Michelangelo vom 12. April 1520 (Milanesi l. c. S. 6) zu beweisen, daß die „Transfiguration" ein in der Hauptsache vollendetes Bild war: „Ich habe heute mein Bild zum zweitenmal in den Palast gebracht, mit dem Bild, das Raffael gefertigt hat, zusammen und habe mich nicht schämen brauchen". Diese Probe hätte wenig Sinn gehabt, wenn bei Raffaels Tod erst etwa das obere Stück vollendet gewesen wäre. Allerdings hat Giulio Romano 1522 durch den Grafen Castiglione vom Kardinal Medici eine ihm für dieses Bild geschuldete Geldsumme einfordern lassen (Bottari, Raccolta di lettere, Rom 1764, IV, S. 3; vgl. Passavant II, S. 293), und erst am 4. April 1526 hat er den Restbetrag erhalten (Müntz, Raphaël, S. 578 Anm.). Aber diese Daten beweisen für die Datierung nichts, ebensowenig die Zahlung an Raffaels Schüler Baviera vom 18. September 1524 für Vergoldung des Rahmens (Müntz, im Archivio storico dell' arte I, 1888, S. 449). Aus letzterem Datum

ergibt sich nur, wann die „Transfiguration" auf dem Hochaltar von S. Pietro in Montorio, für den sie der Kardinal dann bestimmt hatte, aufgestellt worden ist. Zweifellos fest dagegen steht aus stilistischen Gründen, daß, während die obere Hälfte im wesentlichen ganz eigenhändige Arbeit Raffaels ist, die untere Hälfte, wie es die grelle Farbengebung und die schwarzen Schatten beweisen, von Giulio Romano herrührt (mit Einschränkung Passavant II, S. 292; Springer II, S. 191; dagegen jetzt J. Vogel, Monatshefte für Kunstwissenschaft XIII, 1920, S. 298 ff.). Dollmayr (l. c. S. 343) weist daneben dem Penni einen weitgehenden Anteil an der Vorbereitung zu. Vgl. ferner die Ausführungen Pastors IV, I, S. 527, der nach dem Vorbild Schneiders die Diakonen links am Hügel für Felicissimus und Agapitus erklärt; Burckhardts Worte im „Cicerone" und die Abhandlung von Justi (Leipzig 1870). Auch die „Transfiguration" ist 1797—1815 in Paris gewesen.

S. 204. Bei Raffaels Tod war die vierte Stanze, damals „Sala dei Papi" geheißen, jetzt „Konstantinssaal" genannt, noch nicht begonnen. Der Auftrag mag in der Tat, wie Vasari angibt (IV, S. 369), vom Papst Leo X. noch an Raffael selbst erteilt worden sein. Um die Ausführung mühte sich Sebastiano del Piombo einerseits, dem Michelangelo den Auftrag zu verschaffen suchte (s. Milanesis Ausgabe der Briefe Michelangelos, Florenz 1875, S. 413) und die Raffael-Werkstatt anderseits. Am 3. Juli 1520 war eine der in Öl auf die Wand gemalten allegorischen Figuren fertig (ebendort Anm.). Aus einem Brief Sebastianos vom 27. Oktober geht hervor, daß das Programm für die Fresken damals festgestellt war, und daß Raffaels Schüler behaupteten, Entwürfe von seiner Hand zu besitzen (Gotti, Vita di Michelangelo, Florenz 1876, I, S. 138). Gegen Ende des Jahres konnte der Papst schon Malereien besichtigen, die einem anderen der Sebastiano-Clique als abscheuliche Leistung vorkamen (Frey, Briefe an Michelangelo Nr. CLI, S. 162). Die Vollendung zog sich lange hin, bis in den Herbst 1524 (vgl. Pastor IV, II, S. 558 Anm. 5, und Müntz, Archivio storico dell' arte I, 1888, S. 447 ff.); die letzte Zahlung ist vom 3. Juli 1525. Danach lag die Ausführung ausschließlich in Händen der Schüler (vgl. Dollmayr, S. 347); höchstens für die großartige Komposition der Konstantinsschlacht mögen sie den Entwurf des Meisters besessen haben (über die anderen Fresken s. Passavant II, S. 298 ff., und Pastor IV, II, S. 557 ff.).

S. 207. Das kleine Madonnenbild wird von Siepi (Descrizione .... della città di Perugia, 1822, II, S. 459) als ein Werk des Perugino in der Sakristei der Kirche des Hospitals S. Maria della Misericordia beschrieben. Gegenwärtig in der Städtischen Galerie in Perugia unter Raffaels Namen. Formen und Technik lassen es als ein Jugendwerk um 1502 erscheinen, der „Madonna Conestabile" verwandt, aber bei weitem nicht so fein wie diese. Crowe und Cavaleaselle I, S. 134: „im besten Falle einer der schwächsten Versuche aus Raffaels zartester Jugend". Passavant II, S. 16, gibt es als Arbeit eines geschickten Perugino-Schülers an. Die verunglückte Anlage des Kinderkörpers legt den Gedanken nahe, ob es nicht die Arbeit eines Werkstattgenossen jener Periode sei. Aus diesem Grunde der zweiten Abteilung zugewiesen.

S. 208 links. Die Komposition der „Madonna mit der Nelke" ist durch zahlreiche Exemplare bekannt (s. Passavant II, S. 62; Crowe und Cavalcaselle I, S. 273), von denen die in Alnwick Castle — früher Camuccini — und Lützschena hervorgehoben zu werden verdienen. Raffael schloß sich in dieser Gruppe aufs engste an eine Komposition von Leonardo da Vinci an, die nur in Kopien nachweisbar ist. Das Bild gehört in die Mitte seiner Florentiner Periode, als der umbrische Einfluß noch nicht geschwunden ist. Über den Verbleib des Originals fehlt jede Nachricht.

S. 208 rechts. „Die Madonna mit dem stehenden Kind" ist ein anmutiges, dem Raffael nahestehendes Bild eines schwächeren Meisters. Crowe und Cavalcaselle (Italienische Malerei IV, S. 345) schreiben es dem Spagna, Berenson dem Eusebio da S. Giorgio zu. Für Raffael haben sich Ch. Philipps und R. Fry ausgesprochen (Catalogue of pictures of the Umbrian School, Burlington Fine Arts Club 1910, Text zu T. VI).

S. 209 links. Das in einer großen Anzahl von Wiederholungen erhaltene, unter dem Namen der „Madonna del Passeggio" bekannte Gemälde — nach dem Motiv, daß die heilige Familie

wie auf einem Spaziergang begriffen dargestellt ist — gehört in Raffaels Werkstatt. Es geht, nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 461), „möglicherweise auf eine Skizze Raffaels" zurück. Das beste bekannte Exemplar, das aus der Galerie der Königin Christine von Schweden und der Orléans in die Bridgewater-Sammlung kam, schreiben sie, wie auch Passavant (II, S. 331), dem G. F. Penni zu; ebenso Dollmayr (l. c. S. 361).

S. 209 rechts. Vasari (IV, S. 338) berichtet, daß zusammen mit dem Porträt Papst Julius' II. sich in Sta. Maria del Popolo in Rom ein Madonnenbild Raffaels befunden habe, auf dem Maria das Kind mit dem Schleier bedeckt (in Wahrheit hebt sie den Schleier von dem erwachenden Kinde auf). 1591 war dieses Bild in den Besitz des Kardinals Sfondrato gekommen und wird daselbst wenige Jahre später (1595) von dem Agenten Kaiser Rudolfs II. erwähnt. Seither ist es verschollen. Seit dem achtzehnten Jahrhundert, angeblich seit 1717, bestimmt 1741, taucht ein Exemplar im Schatz der Kirche der Casa Santa von Loretto auf; aber es ist unbewiesen, daß es das Original aus St. Maria del Popolo war. Später scheint auch dieses verschwunden zu sein. Ein Exemplar kam in der Revolutionszeit aus Loretto über Rom in den Louvre und wurde 1815 von der päpstlichen Regierung nicht reklamiert (vgl. die sorgfältige Schrift von S. Vögelin, Die Madonna von Loretto, Zürich 1870). Für die Beliebtheit der Komposition sprechen die zahlreichen Kopien (Passavant II, S. 102; Crowe und Cavalcaselle II, S. 86 Anm.). Neuerdings hat man (ohne ausreichenden Grund) ein Fragment der Galleria Nazionale in Rom als Überrest des Originals erklärt (s. U. Fleres, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., IX, 1898, S. 111 ff.). Der allgemein angenommene Termin der Entstehung (etwa 1512) wird durch ausgesprochene florentinische Motive und Formen wahrscheinlich gemacht, wogegen Dollmayr, der die Ausführung des verlorenen Originals Giulio Romano zuschreibt, es für die Spätzeit in Anspruch nimmt (l. c. S. 279).

S. 210 links. Das Bildnis einer unbekannten Frau, deren Züge und Haltung vage an die „Donna velata" erinnern, wurde 1844 durch den Legationsrat Dr. Kestner in Rom erworben; es stammte aus Bologna (Passavant II, S. 362). Es gehört der weiteren Raffael-Schule an, ohne daß ein bestimmter Name in Vorschlag zu bringen wäre. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 475) nennen dubitativ den des Sebastiano del Piombo, was wenig befriedigen kann.

S. 210 rechts. Das Doppelbildnis im Louvre, das in älterer Zeit den Namen „Raffael und sein Fechtmeister" führte, stammt angeblich bereits aus Franz' I. Besitz. Père Dan in seiner Beschreibung von Fontainebleau (Le trésor des merveilles de F., Paris 1642, S. 137) gibt es dem Pontormo. Passavant (II, S. 355) weiß keinen Meisternamen vorzuschlagen; Crowe und Cavalcaselle (II, S. 471) denken an Polidoro da Caravaggio.

S. 211. Von allen Kardinälen Leos X. stand Bernardo Dovizi, nach seiner Vaterstadt meist Bibbiena genannt (1470—1520), Raffael am nächsten. Wie er dessen Bildnis in der Schlacht bei Ostia angebracht hat, so hat er ohne Zweifeil auch ein Porträt des Kardinals gemalt. Vasari, der es für seine historischen Darstellungen im Palazzo Vecchio benutzt hat, kannte es im Hause Dovizi zu Bibbiena (im „Ragionamento terzo", VIII, S. 157). Das Exemplar des Palazzo Pitti ist 1698 im Nachlaßinventar der Großherzogin Vittoria della Rovere beschrieben. Passavant (II, S. 148) hielt es unbegreiflicherweise für eine Art Wiederholung des Kardinalporträts in Madrid (s. oben S. 85), mit dessen Zügen es gar keine Ähnlichkeit aufweist. Er sah darin mit Rumohr (Italienische Forschungen III, S. 138) keine Arbeit Raffaels, während Crowe und Cavalcaselle (II, S. 264) wenigstens den Kopf für eigenhändig halten. Gegen die Eigenhändigkeit auch Morelli (Galerie Borghese, S. 73) und der „Cicerone". Das Original Raffaels wird aller Wahrscheinlichkeit nach 1516 oder 1517 entstanden sein.

S. 212. Aus Korrespondenzen weiß man, daß Raffael ein Porträt des Herzogs von Urbino, Lorenzo de' Medici, im Februar 1518 vollendete (Gaye, Carteggio II, S. 146). Nach einer Angabe des ferraresischen Geschäftsträgers vom 22. Januar desselben Jahres wäre es nach Frankreich gesandt worden (A. Venturi' Del ritratto di Lorenzo de' Medici, dipinto da Raffaello, Modena 1883), was sich mit den Daten obiger Dokumente schlecht in Einklang bringen läßt. Vasari (IV, S. 352) kannte das Bild im Besitz der Erben des

Ottaviano de Medici. Nach den Papieren der Guardaroba war es 1553 im Palazzo Vecchio (Cosimo Conti, La prima reggia di Cosimo I, S. 102) und wurde später (1598) in das Schloß Artimino gebracht. Das Original ist verschollen; eine Kopie, die offenbar einen guten Begriff davon gibt, in der Reihe der Mediceerbildnisse im Gang zwischen Uffizien und Palazzo Pitti. Über andere Exemplare vgl. Passavant II, S. 274, Crowe und Cavalcaselle II, S. 316 Anm.

S. 213. Der „Johannes der Täufer" des Louvre wird seltsamerweise meist wie eine Variante des Bildes in den Uffizien (S. 174) betrachtet, mit dem er jedoch, vom Gegenstand abgesehen, nichts gemein hat. Das Bild stammt aus dem Besitz des Kardinals de Boissy, Adrian Gouffier; die Wappen Gouffier und Tremouille sind darauf gemalt. Später im Besitz Ludwigs XIV., der es vom Marquis de la Feuillade erhalten hatte (s. die Angabe bei Crowe und Cavalcaselle II, S. 391 Anm.). Über die späteren eigentümlichen Schicksale des Bildes s. Passavant II, S. 290 und H. Clouzot in Bulletin de l'art ancien et moderne VII, 1905, S. 262. Während die älteren Autoren das Bild der Schule Raffaels zuweisen, hat Morelli (Galerie Borghese, S. 54) es bestimmt für Sebastiano del Piombo in Anspruch genommen. Ihm folgen Berenson u. a., während Frizzoni sich jüngst wieder für Raffael ausgesprochen hat (L'Arte IX, 1906, S. 417).

S. 214. Die Annahme, daß Raffael das Porträt des Guidobaldo von Montefeltro, Herzogs von Urbino, gemalt habe, geht wohl auf ein Mißverständnis Passavants zurück (vgl. oben zu S. 126). Immerhin kann man für diese Annahme die Möglichkeit geltend machen. Das hier reproduzierte, in der urbinatischen Serie der Wiener Porträtgalerie bewahrte Bild gibt die Züge des Fürsten genau in der Form wieder, wie ein nach dem Leben gemaltes Porträt im Palazzo Pitti, das man jetzt meist dem Veroneser Maler Caroto zuschreibt. Was die Wiener Kopie diesem hinzufügt — die Hände, den Stoff des Hintergrunds u. a. —, deutet auf einen Meister der römischen Schule; kommt Raffael für das Urbild wirklich in Betracht, so müßte dieses in der Zeit unmittelbar nach dem Eintreffen Sebastianos in Rom (1511) entstanden sein, an den manches erinnert.

S. 215 links. Das Bildnis eines Jünglings im Louvre, aus der Sammlung Ludwigs XIV., in älterer Zeit für Raffaels eignes Bildnis erklärt, ist von Passavant (II, S. 100) und Crowe und Cavalcaselle (II, S. 470, jedoch mit Einschränkung wegen des schlechten Zustandes der Erhaltung) anerkannt worden. Morelli (Galerie Borghese, S. 134) dagegen hat es mit Bestimmtheit für den Florentiner Maler Bacchiacca (Francesco d'Ubertino 1494—1557) in Anspruch genommen, was nicht völlig überzeugt. Später ist noch Jakob Burckhardt warm für den Raffaelischen Ursprung des Bildes eingetreten (Beiträge zur Kunstgeschichte, S. 274). Für Bacchiacca haben sich auch Frizzoni und A. Venturi erklärt (vgl. L'Arte XV, 1912, S. 130); Berenson schreibt es Ridolfo Ghirlandajo zu.

S. 215 rechts. Das Porträt eines alten Mannes, 1850 aus der Galerie König Wilhelms II. der Niederlande für die Ermitage erworben — zuvor in der Sammlung H. de Garriod —, wird von Passavant (II, S. 365) und Crowe und Cavalcaselle (II, S. 64) mit einiger Reserve dem Raffael zugeschrieben; auch die Angabe, daß es den Dichter Sannazaro darstelle, begegnet Bedenken. Soweit die Reproduktion ein Urteil gestattet, rührt es nicht von Raffael her.

S. 216. Das unter dem Namen der „Fünf Heiligen" bekannte Bild stammt aus dem Nonnenkloster S. Paolo in Parma; seit welcher Zeit es dort war, ist nicht genau festzustellen (bestimmt dort vorhanden 1674; s. Scaramuccia, Le finezze dei pennelli italiani, Pavia 1674, S. 173). Es war abwechselnd auf dem Hochaltar und im Kloster (s. Riccis Angaben im Katalog der Galerie von Parma S. 24). 1796—1815 in Paris; bei der Rückkehr der Galerie einverleibt. Ein früher Raffael selbst zugeschriebener Entwurf im Louvre gilt jetzt mit Recht als Werk eines Schülers. Passavant (II, S. 346) schreibt die Ausführung dem Giulio Romano zu, Crowe und Cavalcaselle (II, S. 463) dem Penni. Der Vergleich mit dem oberen Stück der „Madonna von Monteluce" in der Vatikanischen Galerie (s. Dollmayr l. c. S. 254 und T. XXVI) ist eine Bestätigung letzterer Attribution.

Chronologisches Verzeichnis der Werke

		Seite
1499	Die Erschaffung des Weibes (Città di Castello, Städtische Galerie)	1
1499	Die heilige Dreieinigkeit (Città di Castello, Städtische Galerie)	1
1500	Allegorie der Tapferkeit (Perugia, Cambio)	2
1500/01	Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino (Rekonstruktion)	3
1500/01	Gott-Vater in Glorie (Neapel, Museum)	4
1500/01	Maria (Neapel, Museum)	5
1500/01	Engelskopf (Brescia, Galerie Tosio Martinengo)	5
um 1500	Der Traum des Ritters (London, Nationalgalerie)	6
um 1500	Die drei Grazien (Chantilly, Musée Condé)	6
1500/02 (?)	Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen (Paris, Louvre)	7
1500/02	Der heilige Michael, den Drachen tötend (Paris, Louvre)	7
1500/02	Maria mit dem Kinde [Madonna Conestabile della Staffa] (Petersburg, Eremitage)	8
um 1502	Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Madonna aus dem Hause Diotalevi] (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	9
um 1502	Maria mit dem Kinde [Madonna aus der Sammlung Solly] (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	10
um 1502	Maria mit dem Kinde und Heiligen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	11
um 1502	Maria mit dem Kinde (Perugia, Pinakothek)	207
um 1502/03	Bildnis des Pietro Perugino (?) (Rom, Galerie Borghese)	12
1502/03	Der segnende Christus (Brescia, Städtische Galerie)	13
1502/03	Der heilige Sebastian (Bergamo, Akademie)	13
1502/03	Christus am Kreuz (London, Sammlung Mond)	14
1502/03	Hieronymus bestraft den Häretiker Sabinianus (Richmond, Sir Herbert Cook)	15
1502/03	Cyrillus erweckt drei Verstorbene (Lissabon, Galerie)	16
1503	Die Krönung der Maria (Rom, Vatikan)	17
1503	Die Verkündigung — Die Anbetung der Könige — Die Darstellung Christi im Tempel (Rom, Vatikan)	18
um 1503/04	Bildnis des Francesco Maria della Rovere [?] (Florenz, Palazzo Pitti)	21
um 1503/04	Bildnis eines jungen Mannes (Budapest, Museum der bildenden Künste)	22
1503/05	Madonna mit Heiligen [Madonna der Nonnen von Sant' Antonio] (Neuyork, Pierpont Morgan)	23
1504	Die Vermählung der Jungfrau Maria [Lo Sposalizio] (Mailand, Brera)	19
um 1504 (?)	Die heilige Magdalena und die heilige Katharina (verschollen)	20

		Seite
1505	Die Beweinung des Leichnams Christi (Boston, Mrs. Gardner)	25
1505	Der heilige Franziskus von Assisi (London, Dulwich College Gallery)	25
1505	Der heilige Antonius von Padua (London, Dulwich College Gallery)	25
1505	Christus am Ölberg (London, Lady Burdett-Coutts)	26
1505	Madonna im Grünen (Wien, Hofmuseum)	34
1505	Die Kreuztragung Christi (London, Nationalgalerie)	24
1504/05	Der heilige Georg (Petersburg, Eremitage)	31
1504/06	Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und dem heiligen Nikolaus [Madonna Ansidei] (London, Nationalgalerie)	32
um 1505	Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Madonna del Duca di Terranuova] (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	27
um 1505	Die Madonna del Granduca (Florenz, Palazzo Pitti)	28
um 1505	Die „kleine Madonna Cowper“ (Philadelphia, A. P. Widener)	29
um 1505	Die Madonna aus dem Hause Tempi (München, Alte Pinakothek)	30
1505 (?)	Die heilige Katharina von Alexandrien (London, Nationalgalerie)	33
1505/06	Die Madonna mit dem Stieglitz [Madonna del Cardellino] (Florenz, Uffizien)	35
um 1506	Die Madonna mit dem bartlosen Joseph (Petersburg, Eremitage)	36
um 1506	Weibliches Bildnis (Florenz, Uffizien)	37
um 1506	Weibliches Bildnis (Florenz, Palazzo Pitti)	38
um 1506	Selbstbildnis Raffaels (Florenz, Uffizien)	Titelbild
um 1506	Bildnis des Angelo Doni (Florenz, Palazzo Pitti)	39
um 1506	Bildnis der Maddalena Doni (Florenz, Palazzo Pitti)	40
um 1506	Die Madonna mit der Nelke (Lucca, Graf Spada)	208
1506/07	Die Dreifaltigkeit (Perugia, Kloster San Severo)	41, 42
1507	Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Die schöne Gärtnerin] (Paris, Louvre)	43
1507	Die heilige Familie mit dem Lamm (Madrid, Prado-Mus.)	46
1507	Die Grablegung Christi (Rom, Galerie Borghese)	48
1507	Glaube — Liebe — Hoffnung (Rom, Vatikan)	49
um 1507	Die Madonna aus dem Hause Orléans (Chantilly, Musée Condé)	44
um 1507	Die heilige Familie unter der Palme (London, Bridgewater-House)	45
um 1507	Madonna Esterhazy (Budapest, Museum der bildenden Künste)	46
um 1507	Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani (München, Alte Pinakothek)	47
um 1507	Maria mit dem Kinde (London, Bridgewater-House)	50
um 1507/08	Maria mit dem Kinde [Madonna aus dem Hause Colonna] (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)	51
1508	Die „große Madonna Cowper“ (Panshanger, Lord Cowper)	52
1508	Die Madonna unter dem Baldachin (Florenz, Palazzo Pitti)	53
1508/10	Maria mit dem Kinde und Johannes [Madonna aus dem Hause Alba] (Petersburg, Eremitage)	81
1509/11	Fresken in der Stanza della Segnatura (Rom, Vatikan)	54—80
	Decke	55
	Die Gerechtigkeit	56
	Die Poesie	56
	Die Theologie	57
	Die Philosophie	57
	Der Sündenfall	58
	Das Urteil Salomos	58
	Der Sieg Apollos über Marsyas	59
	Die Astronomie	59

		Seite
	Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)	60–65
	Der Parnaß	66–68
	Die Schule von Athen	69–76
	Stärke, Wahrheit und Mäßigung	77
	Kaiser Justinian übergibt dem Trebonianus die Pandekten	78
	Gregor IX. übergibt die Dekretalen	78
	Fund und Verbrennung antiker Schriften	79
	Die Lehre von den zwei Schwertern	80
	Der Richter Zaleukos	80
um 1510	Maria mit dem Kinde und Johannes [Madonna Aldobrandini] (London, Nationalgalerie)	82
um 1510	Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Die Jungfrau mit dem Schleier] (Paris, Louvre)	83
um 1510 (?)	Die Madonna mit dem schlafenden Kinde und dem kleinen Johannes [Kopie] (London, Duke of Westminster)	84
um 1510/11	(?) Bildnis eines Kardinals (Madrid, Prado-Museum)	85
1511/12	Bildnis des Kardinals Alessandro Farnese (Neapel, Museo Nazionale)	86
1511/12	Papst Julius II. (Florenz, Uffizien)	87
1511/12	Derselbe (Florenz, Palazzo Pitti)	88
1511/12	Die Madonna von Foligno (Rom, Vatikan)	105
1511/14	Fresken in der Stanza d'Eliodoro (Rom, Vatikan)	89–104
	Decke	89
	Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel	90–92
	Die Messe von Bolsena	93–96
	Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis	97–100
	Die Begegnung Leos I. mit Attila	101, 102
	Zwei Szenen aus der Apokalypse	103
	Papst Sylvester bändigt einen Drachen	104
	Die Schenkung Konstantins an Papst Sylvester	104
um 1512	Knabenfigur (Rom, Akademie von San Luca)	106
um 1512	Der Prophet Jesaias (Rom, Sant' Agostino)	106
um 1512	Die Madonna von Loretto, Kopie (Paris, Louvre)	209
um 1513	Die Madonna mit dem Fisch (Madrid, Prado-Museum)	108
um 1513/14	Maria mit dem Kinde [Madonna Mackintosh] (London, Nationalgalerie)	107
1514	Die vier Sibyllen (Rom, Sta. Maria della Pace, Cappella Chigi)	111–113
1514	Der Triumph der Galatea (Rom, Villa Farnesina)	116
um 1514	Die Madonna mit den Kandelabern (London, Nationalgalerie [Mr. J. C. Robinson])	109
um 1514	Die Madonna dell' Impannata (Florenz, Palazzo Pitti)	110
um 1514	Bildnis des Tommaso Inghirami (Florenz, Palazzo Pitti)	114
um 1514	Derselbe (Boston, Mrs. Gardner)	115
um 1514/15	Die heilige Cäcilie (Bologna, Pinakothek)	117
um 1514/17	Fresken in der Stanza dell' Incendio (Rom, Vatikan)	118–124
	Die Seeschlacht bei Ostia	118
	Der Brand des Borgo	119–122
	Die Krönung Karls d. Großen	123
	Der Reinigungseid Leos III.	124
um 1515	Bildnis des Bindo Altoviti (München, Alte Pinakothek)	125
um 1515	Bildnis des Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours (Berlin, Sammlung Huldschinsky)	126
1515/16	Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione (Paris, Louvre)	127
1515/16	Die Übergabe der Schlüssel, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	136
1515/16	Die Heilung des Lahmen, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	138

		Seite
1515/16	Der Tod des Ananias, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	140
1515/16	Der wunderbare Fischzug, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	142
1515/16	Die Blendung des Zauberers Elymas, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	145
1515/16	Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas), Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	146
1515/16	Die Predigt des Paulus in Athen, Karton (London, Victoria- und Albert-Museum)	148
1516	Doppelbildnis der Dichter Navagero und Beazzano (Rom, Galerie Doria)	151
1516	Die Kuppel der Cappella Chigi (Rom, Sta. Maria del Popolo)	152
um 1516	Jonas, Bildwerk von Lorenzetti (Rom, Sta. Maria del Popolo)	153
um 1516	Die Dame mit dem Schleier (Florenz, Palazzo Pitti)	128
um 1516	Die sog. Fornarina (Rom, Galerie Barberini)	129
um 1516	Bildnis eines Unbekannten (Krakau, Galerie Czartoryski)	130
um 1516 (?)	Die Madonna della Sedia (Florenz, Palazzo Pitti)	131
um 1516	Die Madonna della Tenda (München, Alte Pinakothek)	132
um 1516	Die Sixtinische Madonna (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie)	133—135
um 1516	Bildnis des Kardinals Bibbiena (Florenz, Palazzo Pitti)	211
um 1516/18	Die Madonna del Passeggio (London, Bridgewater-House)	209
1517	Die Kreuztragung [Lo Spasimo di Sicilia] (Madrid, Prado-Museum)	154
1517/19	Die Übergabe der Schlüssel an Petrus, Wandteppich (Rom, Vatikan)	137
1517/19	Die Heilung des Lahmen, Wandteppich (Rom, Vatikan)	139
1517/19	Der Tod des Ananias, Wandteppich (Rom, Vatikan)	141
1517/19	Der wunderbare Fischzug (Rom, Vatikan)	143
1517/19	Die Bekehrung des Paulus, Wandteppich (Rom, Vatikan)	144
1517/19	Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas), Wandteppich (Rom, Vatikan)	147
1517/19	Die Predigt des Paulus in Athen, Wandteppich (Rom, Vatikan)	149
1517/19	Die Steinigung des Stephanus, Wandteppich (Rom, Vatikan)	150
1517/19	Paulus im Gefängnis zu Philippi, Wandteppich (Rom, Vatikan)	150
1517/19	Papst Leo X. und die Kardinäle de' Rossi und Giulio de' Medici (Florenz, Palazzo Pitti)	156
gegen 1518	(?) Die Vision des Hesekiel (Florenz, Palazzo Pitti)	155
vollendet 1518	Geschichte Amors und der Psyche, Freskenzyklus (Rom, Villa Farnesina)	158—164
	(Für Einzelheiten vgl. das Systematische Verzeichnis)	
1518	Bildnis der Johanna von Aragonien (Paris, Louvre)	157
1518	Die „große heilige Familie" [Die heilige Familie Franz' I.] (Paris, Louvre)	165
1518	Der heilige Michael den Teufel niederwerfend (Paris, Louvre)	166
1518	Bildnis des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino (Florenz, Korridor zwischen Uffizien und Palazzo Pitti)	212
um 1518	Die heilige Margareta (Paris, Louvre)	167
um 1518	Die heilige Familie, genannt „Die Perle" (Madrid, Prado-Museum)	168
um 1518	Die heilige Familie unter der Eiche (Madrid, Prado-Museum)	169
um 1518	Die Madonna mit der Rose (Madrid, Prado-Museum)	170
um 1518	Die „kleine heilige Familie" (Paris, Louvre)	171
um 1518	Die Madonna del divino amore (Neapel, Museum)	172
um 1518/20	Johannes der Täufer (Florenz, Uffizien)	174

Seite

vollendet 1519 Fresken in den Loggien (Rom, Vatikan) . . . . . 175—201
(Für Einzelheiten vgl. das Systematische Verzeichnis)
um 1519 Die Begegnung Mariä mit Elisabeth (Madrid, Prado-Museum) 173
1516(?)/20 Die Verklärung Christi (Rom, Vatikan) 202, 203
1520/24 Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius (Rom, Vatikan) 204

Zweifelhafte Werke, deren Datierung unbestimmt

Madonna mit dem Kinde (London, Earl of Northbrook) 208
Weibliches Bildnis (Hannover, Kestner-Museum) 210
Bildnisse zweier Männer (Paris, Louvre) 210
Johannes in der Wüste [Sebastiano del Piombo] (Paris, Louvre) 213
Bildnis des Herzogs Guidobaldo von Urbino [Kopie] (Wien, Hofmuseum) . 214
Bildnis eines jungen Mannes (Paris, Louvre) 215
Bildnis eines Greisen (Petersburg, Eremitage) 215
Christus in der Himmelsglorie (Parma, Galerie) 216

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Werke

Seite

Bergamo
Akademie
Der heilige Sebastian 13

Berlin
Kaiser-Friedrich-Museum
Maria mit dem Kinde und Heiligen 11
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna aus dem Hause Diotalevi) 9
Maria mit dem Kinde (Madonna der Sammlung Solly) 10
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Madonna del Duca di Terranuova) 27
Maria mit dem Kinde (Madonna aus dem Hause Colonna) 51
Sammlung Huldschinsky
Bildnis des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours 126

Bologna
Pinakothek
Die heilige Cäcilie 117

Boston
Mrs. Gardner
Die Beweinung des Leichnams Christi 25
Bildnis des Tommaso Inghirami . . 115

Brescia
Städtische Galerie
Der segnende Christus 13

Budapest
Museum der bildenden Künste
Bildnis eines jungen Mannes . . . 22
Madonna Esterhazy 46

Chantilly
Musée Condé
Die drei Grazien 6
Die Madonna aus dem Hause Orléans 44

Seite

Città di Castello
Städtische Galerie
Die Erschaffung des Weibes . . . 1
Die heilige Dreieinigkeit 1

Dresden
Kgl. Gemäldegalerie
Die Sixtinische Madonna . . 133—135

Florenz
Palazzo Pitti
Bildnis des Francesco Maria della Rovere (?) 21
Die Madonna del Granduca . . . 28
Weibliches Bildnis 38
Bildnis des Angelo Doni 39
Bildnis der Maddalena Doni . . . 40
Die Madonna unter dem Baldachin 53
Papst Julius II. 88
Die Madonna dell' Impannata . . 110
Bildnis des Tommaso Inghirami . . 114
Die Dame mit dem Schleier . . . 128
Die Madonna della Sedia 131
Die Vision des Hesekiel 155
Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de' Rossi und Giulio de' Medici 156
Bildnis des Kardinals Bibbiena . . 211
Uffizien
Selbstbildnis Raffaels . . . . Titelbild
Die Madonna mit dem Stieglitz (Madonna del Cardellino) 35
Papst Julius II. 87
Johannes der Täufer 174
Weibliches Bildnis 37
Korridor zwischen Uffizien und Palazzo Pitti
Bildnis des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino (Kopie) . . . 212

Seite

Hannover
Kestner-Museum
Weibliches Bild 210

Krakau
Galerie Czartoryski
Bildnis eines Unbekannten . . . 130

Lissabon
Galerie
Cyrillus erweckt drei Verstorbene . 16

London
Nationalgalerie
Der Traum des Ritters 6
Die Kreuztragung Christi 24
Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Nikolaus (Madonna Ansidei) 32
Die heilige Katharina von Alexandrien 33
Maria mit dem Kinde und Johannes (Madonna Aldobrandini) 82
Maria mit dem Kinde (Madonna Mackintosh) 107

Nationalgalerie (Mr. J. C. Robinson)
Die Madonna mit den Kandelabern 109

Victoria- und Albert-Museum
Die Übergabe der Schlüssel an Petrus 136
Die Heilung des Lahmen 138
Der Tod des Ananias 140
Der wunderbare Fischzug 142
Die Blendung des Zauberers Elymas 145
Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas) 146
Die Predigt des Paulus in Athen 148

Bridgewater-House
Die heilige Familie unter der Palme 45
Maria mit dem Kinde (Bridgewater-Madonna) 50
Die Madonna del Passeggio . . . 209

Dulwich College Gallery
Der heilige Antonius von Padua . 25
Der heilige Franziskus von Assisi . 25

Lady Burdett-Coutts
Christus am Ölberg 26

Sammlung Mond
Christus am Kreuz 14

Earl of Northbrook
Maria mit dem Kinde 208

Seite

Duke of Westminster
Die Madonna mit dem schlafenden Kinde und dem kleinen Johannes 84

Lucca
Graf Spada
Die Madonna mit der Nelke (Kopie) 208

Madrid
Prado-Museum
Die heilige Familie mit dem Lamm 46
Bildnis eines Kardinals 85
Die Madonna mit dem Fisch . . . 108
Die Kreuztragung (Lo Spasimo di Sicilia) 154
Die heilige Familie (genannt „Die Perle“) 168
Die heilige Familie unter der Eiche 169
Die Madonna mit der Rose . . . 170
Die Begegnung Mariä mit Elisabeth 171

Mailand
Brera
Die Vermählung der Jungfrau Maria (Lo Sposalizio) 19

München
Alte Pinakothek
Die Madonna aus dem Hause Tempi 30
Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani 47
Bildnis des Bindo Altoviti 125
Die Madonna della Tenda 132

Neapel
Museo Nazionale
Gott-Vater in Glorie 4
Maria 5
Die Madonna del divino amore . . 172
Bildnis des Kardinals Alessandro Farnese 86

Neuyork
Pierpont Morgan
Madonna mit Heiligen (Madonna der Nonnen von Sant' Antonio) . . 23

Panshanger
Lord Cowper
Die „große Madonna Cowper“ . . 52

Paris
Louvre
Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen 7
Der heilige Michael den Drachen tötend 7
Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die schöne Gärtnerin) . 43

Seite

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (Die Jungfrau mit dem Schleier) 83
Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione 127
Bildnis der Johanna von Aragonien 157
Die „große heilige Familie" (Die heilige Familie Franz' I.) . . . 165
Der heilige Michael den Teufel niederwerfend 166
Die heilige Margareta 167
Die „kleine heilige Familie" . . . 171
Die Madonna von Loretto (Kopie) . 209
Bildnis eines jungen Mannes . . . 215
Johannes in der Wüste 213
Bildnisse zweier Männer 210

Parma
Galerie
Christus in der Himmelsglorie . . 216

Perugia
Cambio
Allegorie der Tapferkeit 2
Kloster San Severo
Die Dreifaltigkeit 41, 42
Pinakothek
Maria mit dem Kinde 207

Petersburg
Eremitage
Maria mit dem Kinde (Madonna Conestabile della Staffa) 8
Der heilige Georg 31
Die Madonna mit dem bartlosen Joseph 36
Maria mit dem Kinde und Johannes (Madonna aus dem Hause Alba) 81
Bildnis eines Greisen 215

Philadelphia
A. P. Widener
Die „kleine Madonna Cowper" . . 29

Richmond
Sir Herbert Cook
Hieronymus bestraft den Häretiker Sabinianus 15

Rom
Vatikan
Fresken in der Stanza della Segnatura 54–80
Interieurausschnitt 54
Gesamtansicht der Deckenbilder . 55
Die Gerechtigkeit 56
Die Poesie 56
Die Theologie 57
Die Philosophie 57

Seite

Der Sündenfall 58
Das Urteil Salomos 58
Der Sieg Apollos über Marsyas . 59
Die Astronomie 59
Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento) . . . 60—65
Der Parnaß . . . . . 66—68
Die Schule von Athen . . . 69—76
Stärke, Wahrheit und Mäßigung . 77
Kaiser Justinian übergibt dem Trebonian die Pandekten 78
Gregor IX. übergibt die Dekretalien 78
Fund und Verbrennung antiker Schriften 79
Die Lehre von den zwei Schwertern 80
Der Richter Zaleukos 80
Fresken in der Stanza d'Eliodoro 89—104
Deckenbilder 89
Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel . . . . . 90—92
Die Messe von Bolsena . . . 93—96
Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis . . . . . 97—100
Die Begegnung Leos I. mit Attila 101, 102
Zwei Szenen aus der Apokalypse 103
Papst Sylvester bändigt einen Drachen 104
Die Schenkung Konstantins an Papst Sylvester 104
Fresken in der Stanza dell' Incendio 118—124
Die Seeschlacht bei Ostia . . . 118
Der Brand des Borgo . . 119—122
Die Krönung Karls des Großen . 123
Der Reinigungseid Leos III. . . 124
Fresken in der Sala di Costantino
Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius 204
Wandteppiche
Die Übergabe der Schlüssel an Petrus 137
Die Heilung des Lahmen . . . 139
Der Tod des Ananias 141
Der wunderbare Fischzug . . . 143
Die Bekehrung des Paulus . . . 144
Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas) 147
Die Predigt des Paulus in Athen 149
Die Steinigung des Stephanus . 150
Paulus im Gefängnis zu Philippi 150
Fresken in den Loggien . . 175—201
(Für Einzelheiten vgl. das Systematische Verzeichnis)
Die Verklärung Christi . . . 202, 203

Seite

Vatikan (Pinakothek)
Die Krönung der Maria 17
Die Verkündigung — Die Anbetung der Könige — Die Darstellung Christi im Tempel 18
Glaube — Liebe — Hoffnung . . 49
Die Madonna von Foligno 105

Akademie von San Luca
Knabenfigur 106

Sant' Agostino
Der Prophet Jesaias 106

Sta. Maria della Pace
Die vier Sybillen . . . . . 111—113

Sta. Maria del Popolo
Die Kuppel der Cappella Chigi . . 152
Jonas (Bildwerk von Lorenzetti) . . 153

Seite

Galerie Barberini
Die sogenannte Fornarina 129

Galerie Borghese
Bildnis des Pietro Perugino (?) . . 12
Die Grablegung Christi 48

Galerie Doria
Doppelbildnis der Dichter Navagero und Beazzano 151

Villa Farnesina
Der Triumph der Galatea 116
Geschichte Amors und der Psyche (Freskenzyklus) . . . . . 158—164

(Für Einzelheiten vgl. das Systematische Verzeichnis)

Wien
Hofmuseum
Madonna im Grünen 34
Bildnis des Herzogs Guidobaldo von Urbino (Kopie) 214

Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Bilder religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament und dogmatische Darstellungen, 3. Madonnen und heilige Familien, 4. Heilige — II. Mythologische Bilder — III. Allegorische Darstellungen — IV. Aus Sage und Geschichte — V. Bildnisse: 1. Männer, 2. Frauen — VI. Verschiedenes

Seite

I. Bilder religiösen Inhalts

1. Altes Testament

Freskenzyklus in den Loggien des Vatikans zu Rom, vollendet 1519

Gott scheidet Licht und Finsternis 175
Gott scheidet Wasser und Erde . 175
Erschaffung der Sonne und des Mondes 176
Die Schöpfung der Tiere . . . 176
Die Erschaffung des Weibes . . 177
Der Sündenfall 177
Vertreibung aus dem Paradies . . 178
Adam und Eva bei der Arbeit . 178
Die Erbauung der Arche . . . 179
Die Sintflut 179
Noah verläßt die Arche 180
Noahs Opfer 180
Abraham und Melchisedeck . . . 181
Gottes Verheißung an Abraham . 181
Abraham und die Engel 182
Loths Flucht 182
Gott erscheint Isaak 183
Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht 183
Isaak segnet Jakob 184
Isaak und Esau 184
Die Jakobsleiter 185
Jakob und Rahel 185
Jakob wirbt um Rahel 186
Jakobs Flucht 186
Josephs Traum 187
Joseph von seinen Brüdern verkauft 187
Joseph und die Frau des Potiphar 188
Pharaos Traum 188
Die Rettung des Moses 189
Der feurige Busch 189

Seite

Der Durchgang durch das Rote Meer 190
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen 190
Moses empfängt die Gesetzestafeln 191
Das goldene Kalb 191
Die Rauchsäule 192
Moses bringt die Gesetzestafeln . 192
Der Durchgang durch den Jordan 193
Der Fall Jerichos 193
Josua heißt die Sonne stillstehen 194
Die Teilung des Landes 194
Saul von Samuel gesalbt . . . 195
David und Goliath 195
Der Triumph Davids 196
David und Bathseba 196
Die Weihe Salomos 197
Das Urteil Salomos 197
Die Königin von Saba 198
Der Tempelbau 198

(Die weiteren vier s. u. 2: Neues Testament)

Die Erschaffung des Weibes, 1499 (Città di Castello, Städtische Galerie) . . 1
Gott-Vater in Glorie (aus der Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino) 1500/01 (Neapel, Museum) 4
Der Sündenfall, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 58
Das Urteil Salomos, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) . . . 58
Der Prophet Jesaias, um 1512 (Rom, Sant' Agostino) 106
Jonas, um 1516 [Bildwerk von Lorenzetti] (Rom, Sta. Maria del Popolo) . . . 153
Die Vision des Hesekiel, gegen 1518 [?] (Florenz, Palazzo Pitti) 155

Seite

2. Neues Testament und dogmatische Darstellungen

Die Verkündigung, 1503 (Rom, Vatikan) 18
Die Vermählung der Jungfrau Maria [Lo Sposalizio], 1504 (Mailand, Brera) . 19
Die Begegnung Mariä mit Elisabeth, um 1519 (Madrid, Prado-Museum) . . 173
Die Anbetung der Hirten, vollendet 1519 (Rom, Vatikan, Loggien) 199
Die Anbetung der Könige, 1503 (Rom, Vatikan) 18
Die Anbetung der Könige, vollendet 1519 (Rom, Vatikan, Loggien) 199
Die Darstellung Christi im Tempel, 1503 (Rom, Vatikan) 18
Johannes in der Wüste (Paris, Louvre) . 213
Johannes der Täufer, um 1518/20 (Florenz, Uffizien) 174
Die Taufe Christi, vollendet 1519 (Rom, Vatikan, Loggien) 200
Die Lehre von den zwei Schwertern, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 80
Der wunderbare Fischzug, Karton, 1515 bis 1516 (London, Victoria- und Albert-Museum) 142
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 143
Die Übergabe der Schlüssel an Petrus, Karton, 1515/16 (London, Victoria- und Albert-Museum) 136
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 137
Das Abendmahl, vollendet 1519 (Rom, Vatikan, Loggien) 200
Christus am Ölberg 1505 (London, Lady Burdett-Coutts) 26
Die Kreuztragung Christi, um 1505 (London, Nationalgalerie) 24
Die Kreuztragung [Lo Spasimo di Sicilia], 1517 (Madrid, Prado-Museum) . . 154
Christus am Kreuz, 1502/03 (London, Sammlung Mond) 14
Die Beweinung des Leichnams Christi, 1505 (Boston, Mrs. Gardner) . . . 25
Die Grablegung Christi, 1507 (Rom, Galerie Borghese) 48
Die Verklärung Christi, 1517 [?] —1520 (Rom, Vatikan) 202, 203

Seite

Christus in der Himmelsglorie (Parma, Galerie) 216
Der segnende Christus, 1502/03 (Brescia, Städtische Galerie) 13
Der Tod des Ananias, Karton, 1515/16 (London, Victoria- und Albert-Museum) 140
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 141
Die Blendung des Zauberers Elymas, Karton, 1515/16 (London, Victoria- und Albert-Museum) 145
Die Bekehrung des Paulus, Wandteppich 1517/19 (Rom, Vatikan) 144
Paulus im Gefängnis zu Philippi, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) . . 150
Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas), Karton, 1515/16 (London, Victoria- und Albert-Museum) 146
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 147
Die Predigt des Paulus in Athen, Karton, 1515/16 (London, Victoria- und Albert-Museum) 148
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 149
Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) . . . . . 97—100
Die Heilung des Lahmen, Karton, 1515 bis 1516 (London, Victoria- und Albert-Musenm) 138
Dasselbe, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) 139
Die Steinigung des Stephanus, Wandteppich, 1517/19 (Rom, Vatikan) . 150
Die vier Sibyllen, 1514 (Rom, Sta. Maria della Pace, Cappella Chigi) . 111—113
Zwei Szenen aus der Apokalypse, 1512 bis 1514 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) 103
Die heilige Dreieinigkeit, 1499 (Città di Castello, Städtische Galerie) . . . 1
Die Dreifaltigkeit, 1505/07, (Perugia, Kloster San Severo) 41, 42
Die Krönung der Maria, 1503 (Rom, Vatikan) 17
Der Triumph der Religion [La disputa del sacramento] (Rom, Vatikan, 1509/11 Stanza della Segnatura) . . . . 60—65

Seite

3. Madonnen und heilige Familien

Maria (aus der Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino), 1500/01 (Neapel, Museum) 5

Maria mit dem Kinde [Madonna Conestabile della Staffa], 1500/02 (Petersburg, Eremitage) 8

Maria mit dem Kinde und Heiligen, um 1502 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 11

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Madonna aus dem Hause Diotalevi], um 1502 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 9

Maria mit dem Kinde [Madonna der Sammlung Solly], um 1502 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 10

Maria mit dem Kinde, um 1502 (Perugia, Pinakothek) 207

Madonna mit Heiligen [Madonna der Nonnen von Sant' Antonio], 1503/05 (Neuyork, Pierpont Morgan) . . . 23

Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer und dem heiligen Nikolaus, 1504/06 [Madonna Ansidei] (London, Nationalgalerie) 32

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Madonna del Duca di Terranuova], um 1505 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 27

Die Madonna del Granduca, um 1505 (Florenz, Palazzo Pitti) 28

Die „kleine Madonna Cowper", um 1505 (Philadelphia, A. P. Widener) . . . 29

Die Madonna aus dem Hause Tempi, um 1505 (München, Alte Pinakothek) . 30

Madonna im Grünen, 1505 (Wien, Hofmuseum) 34

Die Madonna mit dem Stieglitz [Madonna del Cardellino], 1505/06 (Florenz, Uffizien) 35

Die Madonna mit dem bartlosen Joseph, um 1506 (Petersburg, Eremitage) . 36

Die Madonna mit der Nelke, um 1506 [Kopie] (Lucca, Graf Spada) . . . 208

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [La belle Jardinière], 1507 (Paris, Louvre) 43

Die Madonna aus dem Hause Orléans, um 1507 (Chantilly, Musée Condé) . 44

Seite

Die heilige Familie unter der Palme, um 1507 (Bridgewater-House) 45

Madonna Esterhazy, um 1507 (Budapest, Museum der bildenden Künste) . . 46

Die heilige Familie mit dem Lamm, 1507 (Madrid, Prado-Museum) 46

Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani, um 1507 (München, Alte Pinakothek) 47

Maria mit dem Kinde [Bridgewater-Madonna], um 1507 (London, Bridgewater-House) 50

Maria mit dem Kinde [Madonna aus dem Hause Colonna], um 1507/08 (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) 51

Die „große Madonna Cowper", 1508 (Panshanger, Lord Cowper) 52

Die Madonna unter dem Baldachin, 1508 (Florenz, Palazzo Pitti) 53

Maria mit dem Kinde und Johannes [Madonna aus dem Hause Alba], 1508/10 (Petersburg, Eremitage) 81

Maria mit dem Kinde und Johannes [Madonna Aldobrandini], um 1510 (London, Nationalgalerie) 82

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes [Die Jungfrau mit dem Schleier], um 1510 (Paris, Louvre) . 83

Die Madonna mit dem schlafenden Kinde und dem kleinen Johannes, um 1510(?) [Kopie] (London, Duce of Westminster) 84

Die Madonna von Foligno, 1511/12 (Rom, Vatikan) 105

Die Madonna von Loretto, um 1512 [Kopie] (Paris, Louvre) 209

Maria mit dem Kinde [Madonna Mackintosh], um 1513/14 (London, Nationalgalerie) 107

Die Madonna mit dem Fisch, um 1513 (Madrid, Prado-Museum) 108

Die Madonna mit den Kandelabern, um 1514 (London, Nationalgalerie, Mr. J. C. Robinson) 109

Die Madonna dell' Impannata, um 1514 (Florenz, Palazzo Pitti) 110

Die Madonna della Sedia, um 1516 (?) (Florenz, Palazzo Pitti) 131

Die Madonna della Tenda, um 1516 (München, Alte Pinakothek) . . . 132

Seite

Die Sixtinische Madonna, um 1516 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) . . 133—135
Die Madonna del Passeggio, um 1516/18 (London, Bridgewater-House) . . . 209
Die „große heilige Familie" [Die heilige Familie Franz' I.], 1518 (Paris, Louvre) 165
Die heilige Familie, genannt „Die Perle", um 1518 (Madrid, Prado-Museum) . 168
Die heilige Familie unter der Eiche, um 1518 (Madrid, Prado-Museum) . . 169
Die Madonna mit der Rose, um 1518 (Madrid, Prado-Museum) 170
Die „kleine heilige Familie", um 1518 (Paris, Louvre) 171
Die Madonna del divino amore, um 1518 (Neapel, Museo nazionale) 172
Maria mit dem Kinde (London, Earl of Northbrook) 208

4. Heilige

Der heilige Antonius von Padua, 1505 (London, Dulwich College Gallery) 25
Die heilige Barbara, aus der „Sixtinischen Madonna", um 1516 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 134
Die heilige Cäcilie, um 1514/15 (Bologna, Pinakothek) 117
Cyrillus erweckt drei Verstorbene, 1502/03 (Lissabon, Galerie) 16
Der heilige Franziskus von Assisi, 1505 (London, Dulwich College Gallery) 25
Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen, 1500/02 [?] (Paris, Louvre) 7
Der heilige Georg, 1504/05 (Petersburg, Eremitage) 31
Hieronymus bestraft den Häretiker Sabinianus, 1502/03 (Richmond, Sir Herbert Cook) 15
Die heilige Katharine von Alexandrien, 1505 [?] (London, Nationalgalerie) . 33
Die heilige Magdalena und die heilige Katharina, um 1504 (verschollenes Gemälde) 20
Die heilige Margareta, um 1518 (Paris, Louvre) 167
Der heilige Michael den Drachen tötend, 1500/02 (Paris, Louvre) 7
Der heilige Michael den Teufel niederwerfend, 1518 (Paris, Louvre) . . . 166

Seite

Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino (Rekonstruktionsversuch), 1500/01 3
Der heilige Sebastian, 1502/03 (Bergamo, Akademie) 13
Der heilige Sixtus, aus der „Sixtinischen Madonna", um 1516 (Dresden, Kgl. Gemäldegalerie) 134
Engelskopf aus der Krönung des heiligen Nikolaus 1500/01 (Brescia, Galerie) 5

II. Mythologische Bilder

Geschichte des Amor und der Psyche, vollendet 1518 (Rom, Villa Farnesina) . . . . . 158—164
Venus zeigt Amor das Volk . . 158
Amor zeigt Psyche den Grazien . 158
Venus, Ceres und Juno 159
Venus steigt zum Olymp empor . 159
Venus die Hilfe Jupiters anflehend 160
Merkur vom Olymp herabschwebend 160
Psyche zum Palast der Venus emporgetragen 161
Psyche bringt Venus die Büchse der Proserpina 161
Jupiter küßt Amor 162
Merkur schwebt mit Psyche zum Olymp empor 162
Psyche wird in den Kreis der Götter aufgenommen 163
Die Vermählung Amors und Psyche 164
Der Sieg Apollos über Marsyas, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 59
Der Triumph der Galatea, 1514 (Rom, Villa Farnesina) 116
Die drei Grazien, um 1500 (Chantilly, Musée Condé) 6
Der Parnaß, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) . . . . . 66—68

III. Allegorische Darstellungen

Die Astronomie, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 59
Die Gerechtigkeit, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 56
Glaube — Liebe — Hoffnung, 1507 (Rom, Vatikan) 49
Die Philosophie, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 57
Die Poesie 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 56

Seite

Stärke, Wahrheit und Mäßigung, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 77
Die Tapferkeit, 1500 (Perugia, Cambio) 2
Die Theologie, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 57
Der Traum des Ritters, um 1500 (London, Nationalgalerie) 6

IV. Aus Sage und Geschichte

Die Begegnung Leos I. mit Attila, 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) 101, 102
Der Brand des Borgo, 1514/17 (Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio) . . 119—122
Fund und Verbrennung antiker Schriften, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 79
Gregor IX. übergibt die Dekretalen, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 78
Kaiser Justinian übergibt dem Trebonianus die Pandekten, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 78
Die Krönung Karls des Großen, 1514/17 (Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio) 123
Die Messe von Bolsena, 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) . . 93—96
Der Reinigungseid Leos III., 1514/17 (Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio) . . 124
Die Schenkung Konstantins an Papst Sylvester, 1512/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) 104
Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius, 1520/24 (Rom, Vatikan, Sala di Costantino) 204
Die Schule von Athen, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 69—76
Die Seeschlacht bei Ostia, 1514/17 (Rom, Vatikan, Stanza dell' Incendio) . . 118
Papst Sylvester bändigt einen Drachen, 1512/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) 104
Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) . . . . . 90—92
Der Richter Zaleukos, 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) . . . 80

V. Bildnisse

1. Männer

Bildnis des Bindo Altoviti, um 1515 (München, Alte Pinakothek) 125

Seite

Bildnis des Beazzano, *siehe Navagero*
Bildnis des Kardinals Bibbiena, um 1516 (Florenz, Palazzo Pitti) 211
Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione, 1515 (Paris, Louvre) 127
Bildnis des Angelo Doni, um 1506 (Florenz, Palazzo Pitti) 39
Bildnis des Kardinals Alessandro Farnese, 1511/12 (Neapel, Museo nazionale) 86
Bildnis des Tommaso Inghirami, um 1514 (Florenz, Palazzo Pitti) 114
Derselbe, um 1514 (Boston, Mrs. Gardner) 115
Papst Julius II., 1511/12 (Florenz, Uffizien) 87
Derselbe, 1511/12 (Florenz, Palazzo Pitti) 88
Derselbe in der „Vertreibung des Heliodor", 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro) 91
Derselbe in der „Messe von Bolsena", 1511/14 (ebenda) 94
Papst Leo X. in der „Begegnung Leos I. mit Attila", 1511/14 (Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodore) 102
Derselbe und die Kardinäle Ludovico de' Rossi und Giulio de' Medici, 1517 bis 1519 (Florenz, Palazzo Pitti) . . 156
Bildnis des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours, um 1515 (Berlin, Sammlung Huldschinsky) 126
Bildnis des Lorenzo de' Medici, Herzogs von Urbino, 1518 [Kopie] (Florenz, Korridor zwischen Uffizien und Palazzo Pitti) 212
Doppelbildnis der Dichter Navagero und Beazzano, 1516 (Rom, Galerie Doria) 151
Bildnis des Pietro Perugino [?], um 1502/03 (Rom, Galerie Borghese) 12
Selbstbildnis Raffaels, um 1506 (Florenz, Uffizien) . . . . . Titelbild
Dasselbe in der „Schule von Athen", 1509/11 (Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura) 74
Bildnis des Franzesco Maria della Rovere [?], um 1503/04 (Florenz, Palazzo Pitti) 21
Bildnis des Herzogs Guidobaldo von Urbino [Kopie] (Wien, Hofmuseum) 214
Bildnis eines jungen Mannes, um 1503/04 (Budapest, Museum der bildenden Künste) 22
Bildnis eines Kardinals, um 1510/11 [?] (Madrid, Prado-Museum) 85

Seite

Bildnis eines Unbekannten, um 1516 (Krakau, Galerie Czartoryski) . . . 130
Bildnis eines jungen Mannes (Paris, Louvre) 215
Bildnis eines Greisen (Petersburg, Eremitage) 215
Bildnisse zweier Männer (Paris, Louvre) 210

2. Frauen

Bildnis der Johanna von Aragonien, 1518 (Paris, Louvre) 157
Bildnis der Maddalena Doni, um 1506 (Florenz, Palazzo Pitti) 40
Die sogenannte Fornarina, um 1516 (Rom, Galerie Barberini) 129
Die Dame mit dem Schleier [La donna velata], um 1516 (Florenz, Palazzo Pitti) 128

Seite

Weibliches Bildnis, um 1506 (Florenz, Palazzo Pitti) 38
Weibliches Bildnis (Florenz, Uffizien) . 37
Weibliches Bildnis (Hannover, Kestner-Museum) 210

VI. Verschiedenes

Partie aus der Stanza della Segnatura, 1509/11 (Rom, Vatikan) 54
Decke der Stanza della Segnatura, 1509/11 (Rom, Vatikan) 55
Decke der Stanza d'Eliodoro, 1511/14 (Rom, Vatikan) 89
Knabenfigur, um 1512 (Rom, Akademie von San Luca) 106
Die Kuppel der Cappella Chigi, 1516 (Rom, Sta. Maria del Popolo) . . . 152
Probe der Pilasterdekoration in den Loggien (Rom, Vatikan) 201

BINDING SECT. SEP 17 1969

ND
623
R2R7
1923

~~Fine~~
~~Art~~

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Rosenberg, Adolf
Raffael: des Meisters Gemälde. 5. verb. Aufl.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 12 08 12 021 8